

HISTOIRE
DE RAPHAËL.

SUR LE PORTRAIT DE RAPHAËL QUI EST PLACÉ EN TÊTE DE CET OUVRAGE.

Louis Crespi, dans deux de ses lettres, du 28 juin et du 16 juillet 1760 (*Lettere pittor.*, tom. 4, p. 292, 293), parle d'un portrait de Raphaël peint par lui-même, qu'il a vu à Urbin, au palais Albani de cette ville. « Ce portrait, dit-il, est vraiment merveilleux; et c'est la « seule chose qu'on voie de lui à Urbin. » Ailleurs il dit : « Le portrait « de Raphaël, au palais Albani à Urbin, est peint sur mur, avec un « verre devant, et un gros cadre à feuillures fort épais. »

Or, tel est à Florence le portrait de Raphaël, dans la collection des portraits des peintres faits par eux-mêmes. Il est sous verre, il a un cadre très-épais, et il est peint sur un fond qui est un enduit de mur, *dipinto sul muro.*

Il est d'autant plus probable que le portrait de Florence est celui dont parle Louis Crespi, qu'il n'y en a plus au palais Albani de la ville d'Urbin, où l'on ne voit à présent aucun ouvrage de Raphaël.

Le portrait de Raphaël gravé dans le *Museum Florentinum* est parfaitement identique avec celui que nous donnons. Le dessin de celui-ci a été fidèlement exécuté sur l'original, par M. Coiny, ancien pensionnaire du Roi à Rome, et il a lui-même gravé son propre dessin.

PARIS. — DE L'IMPRIMERIE DE RIGNOUX,
rue des Francs-Bourgeois-S.-Michel, n° 8.



RAPHAEL

D'après son Portrait peint par lui même
qui est dans la Galerie de Florence

J. Coiny Sculp.t

HISTOIRE

DE LA VIE ET DES OUVRAGES

DE RAPHAËL,

ORNÉE D'UN PORTRAIT.

PAR M. QUATREMERE DE QUINCY.

Soleva dire Raffaello che il pittore ha obligo
di fare le cose non come le fa la natura, ma
come ella le dovrebbe fare.
Fed. Zucchаro, *Lett. Pitt.*, t. 6, p. 213.

PARIS,

LIBRAIRIE DE CHARLES GOSSELIN,

SEUL ÉDITEUR DES ŒUVRES COMPLÈTES DE SIR WALTER SCOTT.

M DCCC XXIV.

Trois cent quatre années se sont écoulées depuis la mort de Raphaël. Qui pourroit compter tout ce qu'il y a eu, pendant ce long cours de temps, soit de prétentions et d'ambitions, soit de tentatives et d'efforts, pour produire un talent qui pût soutenir le parallèle avec celui du peintre d'Urbin? Et toutefois qui oseroit lui opposer un véritable rival? Expliquer ce fait, et en développer les causes, seroit la matière d'un ouvrage : l'énoncer sans crainte d'être contredit, c'est tout ce qu'on prétend ici.

Comment pouvoir révoquer en doute cette suprématie? D'innombrables artistes, de goûts et de styles différents, ont

exploité tour à tour de nouvelles manières, se sont ouvert avec plus ou moins de succès les routes les plus diverses; et tous n'ont servi que de points ou de degrés propres à faire mieux connoître, dans cette échelle de comparaison, la supériorité de Raphaël.

Ses ouvrages ont subi, de l'injure des années et des circonstances locales, toutes sortes d'altérations. Plusieurs ont perdu, dans des restaurations et des remaniements, la valeur de leur pureté originaire; et il n'en est presque point auxquels l'action du temps, cet ennemi mortel des œuvres de la peinture, n'ait ravi plus ou moins cette fleur de la nouveauté, ce charme de l'harmonie, cette vivacité des couleurs qui contribuent si puissamment à captiver les yeux : cependant la gloire du peintre, loin de s'en affoiblir, n'a fait que prendre plus d'accroissement.

Un concours général et progressif d'efforts semble s'être établi pour en augmenter et multiplier l'éclat.

La gravure naissante avoit consacré à Raphaël ses premiers et mémorables essais. Toutes les époques de cet art furent marquées depuis, par l'ambition qu'ont eue les plus célèbres graveurs, d'associer l'honneur de leur burin à l'honneur de son pinceau. On diroit que plus le temps s'est montré envieux de la durée de ses œuvres, plus on s'est empressé de les soustraire à la destruction et à l'oubli, en reproduisant jusqu'aux moindres productions de sa jeunesse. Non-seulement tous ses ouvrages ont été gravés, mais le plus grand nombre l'a été plusieurs fois; et toujours on a vu les graveurs enchérir sur leurs devanciers, dans le soin qu'ils ont mis à égaler la beauté de leurs copies à celle des originaux.

Aussi ne sauroit-on dire combien le

renom de ceux-ci s'est accru et propagé, par les travaux récents des graveurs de nos jours [1], qui, généreux émules des Audran, des Edelinck, des Dorigny, des Larmessin, etc., n'ont point redouté des concurrences dangereuses, animés qu'ils étoient du désir de répandre dans le monde entier, avec les plus beaux modèles de l'art, la gloire de leur auteur; en sorte que, par leur zèle, on peut dire maintenant de Raphaël ce que disoit Pline, sous un autre rapport: *Pictorque res communis terrarum.*

De son vivant, Raphaël vit multiplier ses œuvres par de nombreuses répétitions. Depuis lui, elles ont exercé sans cesse le pinceau, tantôt des plus habiles, dans des copies rivales des originaux, tantôt des étudiants qui n'y cherchèrent que des le-

[1] Tels que Volpato, Strange, Morghen, Bervic, Muller père et fils, Tardieu, Desnoyers, Longhi, Massard, Richomme.

çons. Aussi seroit-il difficile de citer un cabinet, une collection, quelle qu'en soit la valeur, qui ne tire vanité de la possession de quelqu'un de ses ouvrages, en original ou en copie.

Nous avons vu de notre temps l'impératrice de Russie faire transporter en copies fidèles, à Saint-Pétersbourg, non-seulement les grandes peintures des salles du Vatican, mais l'exacte répétition des arabesques de la galerie des Loges, ainsi que des cinquante-deux tableaux qui la décorent, et construire un édifice exprès pour les recevoir.

L'art de la tapisserie et celui de la mosaïque se sont disputé à l'envi, dans leurs procédés mécaniques, l'honneur de donner aux inventions de Raphaël une vie plus durable que celle qu'elles devront au pinceau. La peinture en émail s'était aussi, depuis long-temps, chargée du soin de les perpétuer.

Chaque jour voit encore créer de nouveaux moyens de les rendre impérissables. Le rare talent d'une artiste habile[1] s'occupe en ce moment à fixer sur la porcelaine, avec une incroyable fidélité, les contours et les teintes de ces chefs-d'œuvre ; et son art leur assure le privilége de défier les efforts et la main du temps.

Depuis long-temps Raphaël est pour les artistes l'objet d'une sorte de culte. Son nom, comme ceux de ce petit nombre de personnages que chaque genre de gloire et de génie proclame ses représentants, est devenu le surnom appellatif de tout talent supérieur.

Souvent aussi les peintres se sont plu à prendre sa personne elle-même pour sujet de leurs compositions.

A Rome, une suite de tableaux, représentant les principaux traits de sa vie, vient de le faire revivre dans une galerie

[1] Madame Jacquotot.

consacrée à sa mémoire; noble et touchant hommage que déjà la peinture s'étoit décernée à elle-même dans la personne de Michel Ange, au palais Buonaroti à Florence.

A Paris, Raphaël a reçu de plus d'un peintre de semblables témoignages d'admiration.

Le dernier ouvrage qui nous soit connu sous ce rapport [1] offre pour sujet Bramante introduisant Raphaël à la cour de Jules II, et le présentant à ce pontife. Précédemment, la scène de sa mort avoit occupé diversement deux pinceaux habiles, et dans deux compositions de style différent : l'une [2], avec la seule fidélité du lieu, des accessoires et des usages du pays; l'autre [3], avec la licence que la poésie de la peinture permet de porter dans les sujets dont on veut proportion-

[1] De M. Odevacre. — [2] De M. Monsiau. — [3] De M. Bergeret.

ner l'image à la grandeur des idées et des affections qu'ils rappellent.

Ainsi d'âge en âge se sont perpétués et multipliés les honneurs rendus à la mémoire de Raphaël.

L'histoire ne manqua pas non plus de lui payer son tribut, de tous sans doute le moins périssable. Vasari, dans son recueil des Vies *de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, a écrit la vie de Raphaël trente années environ après sa mort, lorsque les souvenirs étoient récents, les autorités encore vivantes, et les matériaux moins dispersés qu'ils ne l'ont été depuis. On ne peut qu'y louer l'ordre qu'il y a suivi, l'impartialité qu'il y a montrée, la justesse de ses jugements et de ses observations. Cependant Vasari ayant composé son ouvrage à Florence, il faut reconnoître que sa mémoire l'a quelquefois mal servi ; et puis, au milieu des innombrables recherches qu'exigea sa volumineuse collec-

tion, il est trop vrai qu'il ne lui fut pas possible d'apporter à chaque biographie l'exactitude des soins que chacune eût exigés. Il s'en faut qu'il ait embrassé la totalité des travaux de Raphaël, qu'il ait proportionné à leur importance la mesure des mentions qu'il en a faites, ou qu'il les ait accompagnées des détails de critique et de description qui en auroient singulièrement augmenté la valeur.

Il y a lieu de s'étonner que, depuis Vasari, et avec son secours, personne n'ait entrepris de compléter dans un ouvrage spécial ce que le genre d'une entreprise générale ne lui avoit pas permis de rassembler sur Raphaël. On ne connoît guère, au contraire, que des abrégés de la vie de Vasari, soit dans les histoires pittoresques de Lanzi et de Fiorillo, soit dans les nouvelles collections de vies des peintres. Les écrivains postérieurs se sont particulièrement occupés à commenter le bio-

graphe florentin, et à rectifier ses erreurs, comme l'a fait Angelo Comolli dans sa *Vita inedita di Raffaello*, ouvrage d'un anonyme, et qui n'est qu'une abréviation de celui de Vasari.

En France, la vie de Raphaël par Vasari n'est guère connue que des artistes, et ne peut guère être lue que par eux. Il s'en est, à la vérité, fait une traduction; mais elle est beaucoup moins propre à donner le désir de connoître l'original qu'à en inspirer le dégoût.

J'ai appris depuis peu qu'il devoit y avoir, en allemand, une Vie de Raphaël. Il eût été trop tard pour moi de me la procurer. Celle-ci étoit déjà imprimée.

Je ne crois pas avoir besoin de rendre compte des motifs qui m'ont porté à l'entreprendre. Il seroit peut-être assez ridicule de dire que mon plaisir a été ma principale raison. S'il m'en faut énoncer une autre, la voici. Je suis un des adora-

teurs de Raphaël. Si, dans la balance de tous les grands hommes en tout genre auxquels j'ai voué une sorte de culte, je disois quel est le rang que mon admiration lui assigne, on comprendroit peut-être le dessein que j'aurois eu, si j'en avois eu le talent, de donner aux autres l'idée que j'ai conçue de son génie. C'est donc tout simplement un hommage de plus que j'ai désiré qui lui fût rendu. J'ai voulu aussi contribuer à prolonger sa gloire dans la durée des temps; car il m'a semblé que les écrits, quels qu'ils soient, ont (physiquement parlant) la propriété de pouvoir survivre à tous les ouvrages. Comme il n'est pas certain que, dans le naufrage des livres, s'il doit y en avoir encore, ce seront uniquement les meilleurs qui se sauveront, ne peut-on pas se flatter, surtout d'après les exemples du passé, d'être épargné par l'aveugle hasard.

Du reste, j'ai fait ce que j'ai pu pour

rendre cette histoire complète. J'ai eu l'avantage de voir et de revoir la presque totalité des ouvrages dont je rends compte. J'en ai soumis la mention historique à l'ordre chronologique, absolument nécessaire quand on veut faire connoître et la route parcourue par Raphaël, et la marche progressive de son talent. Je sens toutefois ce qu'il auroit fallu pour bien remplir un pareil cadre. Je le donne et le présente comme un simple plan. Qu'un autre y élève le monument.

FACSIMILE DE L'ECRITURE de RAPHAEL.

Lettera di Raffaello d'Urbino conforme all'originale nel Museo Borgiano, a Velletri.

Carissimo quanto patre Jo ho recivta una vostra letera
p la quale ho inteso la morte del nostro Ill.mo S.
duca alaquale dio abi misiricordia alamma
e certo nō podde senza lacrime legere la vostra letera
ma transiat aquello nō ce è riparo bisogna
avere pazientia eacordarsi con lavolonta dedio
io scrissi laltro di alzio prete che me mandasse
imatavoleta che era lacoperta de la nostra
donna de la profetessa nō mela mandata neprego
voi li faciate asapere quando ce p sona che
venga che io possa satisfare amadona che
sapete adesso imo avera bisogno diloro: ancora
viprego carissimo zeo. che voi voliate dire al
oreto e alasanta che venendo la Taideo Taderi-
fiorentino elquale navemo ragionate piu

De l'im. Lith. de Macaire Place du Chatelet, à Paris.

uolte insiemo lifacine honore senza aspaira gmo
misuño e noi ancora lifavite carze p mio
ammore che certo hiso ubligatissimo quanto che aomo
che uiua. Il latauola nõ ho fatto pregio e nõ
lofarro seio poro p che el sera meglio p me che
lanarda astima e imperó nõ ue ho scritto quello
che io nõ posena e ancora nõ uene posso dare
auiso pur secondo me aditto el patrone de ditta
tauola dice che me dara dafare p circha
atrecenti ducati doro p qui e in francia fato
le feste forsi nescriuiro quello che latauola monta
che Jo ho finito el cartone e fato pascua serimo

Al mio Car.mo Zio Simone de
Batista di Ciarla da Vr-
bino.

El uostro raphaello dipintore
i fiorenza

Jn Vrbino

de aprile. M. D. VIII

HISTOIRE
DE RAPHAËL
ET
DE SES OUVRAGES.

LA petite ville d'Urbin, dans l'État Ecclésiastique, donna naissance à Raphaël Sanzio en 1483. Son nom patronymique fut originairement *de' Santi* ou *Sancti* : mais l'usage l'avoit italianisé en le changeant contre celui de Sanzio. Naissance de Raphaël.

La famille des *Santi* ou *Sanzio* étoit ancienne à Urbin, où elle s'étoit maintenue avec considération dans un état mitoyen de fortune : elle avoit sa généalogie. D'après le témoignage le moins suspect, on la trouvoit écrite sur un rouleau, qu'Antonio de' Santi, fils de Jules, chef de la famille, tenoit en main, dans un portrait de lui, que posséda le cardinal Jean-François Albani, qui fut pape sous le nom de Clément XI.

C'est là que Bellori a copié cette généalogie, qu'on trouvera textuellement à la fin de l'ouvrage [1] : elle contient les noms d'une succession de citoyens d'Urbin connus dans leur ville, où ils avoient exercé plus d'un genre de profession, et s'étoient rendus utiles dans des emplois divers. On remarque parmi eux plus d'un peintre : Raphaël fut le cinquième de cette famille qui se livra à l'art de la peinture ; toutefois ce qu'il y eut d'héréditaire en ce genre fut plutôt la profession que le talent ou la réputation.

Jean Sanzio, père de Raphaël, étoit peintre médiocre, mais homme d'un très-bon esprit, et qui eut le mérite de ne pas s'en croire plus qu'il n'en avoit. Ce mérite en vaut beaucoup d'autres : c'est peut-être à lui qu'on a dû Raphaël.

Dès qu'il fut né, Jean Sanzio lui donna tous les soins que peut recevoir d'un père tendre un fils unique et désiré. Il savoit que, si les habitudes de l'homme datent des premiers instants de la vie, l'éducation, qui les dirige, doit commencer aussi avec l'enfant; que dès lors

[1] *Voyez* Vasari, Vite de' Pittori, etc., t. 3, p. 160, édit. de Livourne et Florence, 1767-1771. *Voyez* encore l'Appendice à la fin de cet ouvrage, n° 1.

la mère est appelée à lui donner ces premières leçons, qui tirent leur vertu des affections domestiques. Il ne voulut pas qu'une étrangère eût les premières caresses de son fils. Avec le lait maternel Raphaël suça le goût de la peinture. Les premiers jouets de son enfance furent les instruments de l'art de son père. Celui-ci se plaisoit à seconder des inclinations qui sembloient présager une vocation extraordinaire.

Il ne tarda pas, en effet, à s'apercevoir que l'enfant dont il faisoit son aide et le compagnon de ses travaux, étoit déjà trop habile pour rester son élève. L'amour paternel pouvoit seul le déterminer à renoncer ainsi au rôle de maître. Jean Sanzio fit plus : voulant donner à son fils le plus renommé qu'il y eut alors, Pierre *Vanucci*, dit *le Pérugin*, il entreprit exprès le voyage de Pérouse, gagna l'amitié de cet homme célèbre, et crut en obtenir une très-grande faveur, en recevant de lui la promesse qu'il mettroit Raphaël au nombre de ses élèves.

Raphaël entre chez Pierre Pérugin.

Si, en voyant Raphaël, Pérugin, étonné de la précocité de son dessin, charmé de ses dispositions, de son extérieur, et des manières

même de sa personne, pronostiquoit qu'il devoit bientôt devenir son maître, le jeune Raphaël imitoit Pérugin, comme s'il ne devoit jamais cesser d'être son élève. Les copies de l'un ne se distinguoient pas des originaux de l'autre. Lorsque le disciple travailloit en société aux ouvrages du maître, ceux-ci n'en paroissoient pas moins être d'une seule main [1].

On a quelquefois tenté, d'après quelques traditions locales, de démêler dans les peintures de cette école, celles où Raphaël auroit pu concourir : recherche assez futile, d'après ce qu'on vient de dire, et dont le résultat ne nous apprendroit rien de plus.

La peinture de ce temps, celle même de Pierre Pérugin, n'étoit pas encore fort avancée ; mais elle s'avançoit par la meilleure route, qui est celle de la simple nature. Une grande pauvreté dans l'invention comme dans les opérations du pinceau ; de la maigreur, de la sécheresse, mais aussi de la finesse et de la pureté de trait ; peu de profondeur dans les teintes, peu de fondu dans les couleurs, mais de la netteté et de la fraîcheur de ton ; de la bonhomie de composition, point d'expression, peu de mouvement, mais de

[1] Vasari, *ibid.*, p. 161.

la naïveté dans les attitudes, de la vérité de portrait dans les airs de tête : voilà ce qu'offroient les écoles contemporaines de Bellin à Venise, de Francia à Bologne, de Guirlandaï à Florence, de Pierre Vanucci à Pérouse ; et voilà aussi ce qu'on trouve dans les premières productions de Raphaël, encore sous la tutelle de son maître.

On ne sauroit dire ce que seroient devenus les arts du dessin chez les modernes, privés que sont les artistes de cette vue habituelle du corps humain, dont l'imitation avoit trouvé jadis dans quelques institutions de la Grèce une sorte d'école pratique, si les modèles de l'antiquité, reparoissant tout à coup, n'eussent, comme un soleil vivifiant, fécondé les germes des nouvelles écoles, et hâté leur accroissement.

Ce fut vers la fin du quinzième siècle que les Médicis, mais surtout Laurent-le-Magnifique, ouvrirent dans leur palais, peuplé d'ouvrages antiques, une sorte d'académie à tous les artistes. Les arts du dessin passèrent subitement de l'enfance à la virilité. Léonard de Vinci et Michel Ange, ayant rompu les lisières de la routine, avoient déjà poussé très-loin, quoique par des routes différentes,

la science du dessin, lorsque le hasard vint en quelque sorte émanciper Raphaël en le faisant sortir de l'école du Pérugin. Certaines affaires ayant appelé le maître à Florence, l'élève en profita pour faire quelques excursions dans les environs de Pérouse.

Raphaël quitte l'école du Pérugin. Ses premiers ouvrages.

Raphaël s'essaya dès lors à voler de ses propres ailes, dans quelques ouvrages de lui tout seul, qui, bien qu'empreints toujours du goût de l'école, diffèrent de ceux dont on a parlé, en cela que, si dans ceux-ci Raphaël ne se fait pas encore remarquer, ceux-là se font remarquer parce qu'on n'y reconnoît déjà plus Pérugin tout entier.

Il paroît, nonobstant l'ordre des notions de Vasari sur ces premiers ouvrages de Raphaël, que ce fut d'abord à *Citta di Castello* qu'il produisit un certain nombre de tableaux, dont on ne sauroit hésiter à le reconnoître seul et unique auteur. Lanzi [1] rapporte comme une tradition constante, et qu'il a recueillie personnellement dans cette ville, qu'à l'âge de dix-sept ans il fit le tableau de *S. Nicola da Tolentino agli Eremitani*, dont

[1] Storia pittorica, t. 3, p. 44.

Vasari[1] ne fait mention que pour dire que, si l'on n'y lisoit le nom de Raphaël, on le prendroit pour l'œuvre du Pérugin. Oui, dit le judicieux Lanzi, pour le style; mais la composition n'appartient déjà plus à la manière du temps. Pérugin eût placé la Sainte Vierge sur un trône, et les saints tout droits alentour. Raphaël a représenté le bienheureux S. Nicolas couronné par la Vierge et S. Augustin, portés sur un nuage : le haut du tableau est occupé par une gloire, où le Père éternel paroît dans toute sa majesté, au milieu d'un chœur d'anges; deux s'en sont détachés, et tiennent des légendes qui font lire les louanges du saint ermite.

De la même époque est le tableau qu'il fit dans la même ville, pour l'église de Saint-Dominique. C'est un Christ en croix, accompagné par en haut de deux anges, dont l'un recueille dans un calice le sang qui sort de la main droite; l'autre tient deux calices pour recevoir le sang de la main gauche et celui du côté qu'a percé la lance. La Sainte Vierge, S. Jean, la Madeleine et un autre saint assistent à ce mystérieux spectacle de douleurs. Le Père éter-

[1] Vasari dit que ce tableau fut fait pour l'église de Saint-Augustin.

nel couronne le sommet du tableau [1]. Toutes ces figures pourroient passer pour être des meilleures du Pérugin ; mais il faut en excepter la Vierge, dont la beauté ne fut égalée dans aucun de ses tableaux, et n'a été surpassée que par Raphaël et par ses derniers ouvrages.

Il avoit écrit et son nom et son âge de dix-sept ans dans le tableau d'une Sainte Famille, que Morcelli [2] décrit pour l'avoir vu à Fermo, chez un seigneur de cette ville. La Vierge est représentée soulevant des deux mains le voile léger étendu sur le berceau du divin enfant qui dort. S. Joseph est tout auprès, et sur son bâton on lit l'inscription suivante : R. S. V. A. A. XVII. P., *Raphael Sanctius Urbinas ann. ætatis* 17 *pinxit.* C'est la première pensée d'une composition qu'il a répétée dans la suite : il n'y a changé que l'attitude de l'enfant, qui, au lieu de dormir, se réveille et tend les bras à sa mère.

Raphaël avoit déjà fait à Pérouse, et avant les tableaux qu'on vient de citer, celui d'une Assomption de la Sainte Vierge, pour *Made-*

[1] Ce tableau, qui appartient au cardinal Fesch, a été longtemps à Paris : on l'a transporté à Rome dans l'année 1823. — [2] *Voyez* Morcelli (*de Stylo inscript. latin.*, p. 476). Cette notion est extraite de la Storia pittorica, t. 2, p. 45.

leine degli Oddi; et Vasari ajoute qu'on prendroit cette peinture pour être des meilleures du Pérugin. Ce n'est pas assez dire. On y observe un mérite qui ne peut guère appartenir à ce maître : ce mérite est celui de l'expression des sentiments divers qu'éprouvent les apôtres, en voyant le tombeau vide. Pérugin ne soupçonna point l'art de faire parler aux yeux les affections de l'âme : cet art, au contraire, se fait apercevoir dans les premiers linéamens de Raphaël [1].

L'histoire recueille ordinairement les moindres faits de l'enfance ou du jeune âge des hommes célèbres, et s'étudie à saisir dans leurs premiers penchants les pronostics des qualités que le temps a développées en eux. De même, on ne sauroit trop s'appliquer à montrer comment le prince des peintres modernes préludoit, dans ses premiers essais, aux œuvres immortelles qui lui ont assuré la primauté dont il jouit depuis trois siècles; comment ses premiers tableaux présageoient

[1] Il ne faut pas confondre ce tableau de l'Assomption avec celui du même sujet, dont on parlera plus bas, que Raphaël s'étoit engagé de terminer en 1516 pour le couvent de Montelucci, à Pérouse, et qui fut exécuté après sa mort par les soins réunis de Francesco Penni et de Jules Romain. (*Voyez* plus bas.)

ses derniers; comment ceux-ci ne sont que le développement de ceux-là. Mais l'embarras, lorsqu'on a, au lieu de faits à raconter, des ouvrages à décrire, est de ne pouvoir embrasser certains rapprochements qui, pour devenir sensibles, auraient besoin du secours des yeux. Ce seroit sur le vu et en présence des œuvres de Raphaël qu'il faudroit faire son histoire. L'inconvénient pour celui qui l'écrit est, d'une part, que la dispersion de ses ouvrages en rend le parallèle fort difficile; et, de l'autre, qu'on est obligé le plus souvent d'en appeler à la seule mémoire du lecteur.

Cependant la gravure, dont nous verrons que Raphaël fut le premier promoteur en Italie, lui a rendu le service de reproduire et de multiplier tellement ses compositions, surtout depuis un demi-siècle, qu'à peine quelques-uns de ses premiers ouvrages ont échappé aux recherches des graveurs.

C'est à cet avantage que nous devrons de pouvoir, en suivant autant qu'il sera possible l'ordre chronologique de ses productions, parler de beaucoup de tableaux en présence même de leur ensemble et de leur composition, et de fixer aussi sur eux l'attention du

public, qui en a les copies journellement sous les yeux.

Tableau du Sposalizio, ou Mariage de la Vierge.

Gravé par Longhi.

Ceci peut déjà s'appliquer à une des premières compositions de Raphaël, qui représente le mariage de la Vierge, et qui fut peinte pour l'église de Saint-François, à Citta di Castello [1]. Elle doit dater d'une époque postérieure à celle de 1501, où furent terminés les tableaux précédemment cités. On se fonde et sur l'ordre dans lequel celui-ci est placé par Vasari, et sur la date, si elle est authentique, de 1504, qu'on dit être sur la corniche du temple qui fait le fond du tableau [2], et principalement sur la distance qui sépare le style de cet ouvrage d'avec celui du Pérugin. Cette différence y frappe d'autant plus [3], que la composition se rapproche beaucoup de celle d'un tableau qu'on voit à Pérouse, et où Pérugin avoit traité le même sujet. Mais on s'accorde à regarder le *Sposalizio* de Raphaël comme l'ouvrage où l'on aperçoit pointer les premiers traits de ce goût qui caractérisera

[1] Ce tableau, gravé par Longhi, est actuellement au muséum de Milan. — [2] Vita inedita di Raffaello da Urbino, illustrata con note da Angelo Comolli, pag. 8, note 13. — [3] Lanzi, Stor. pittor., t. 2, p. 46.

bientôt sa seconde manière. Ce charmant tableau se recommande déjà par un style nouveau, par une beauté de physionomie dans les deux époux, qui ne le cède qu'aux ouvrages d'un âge plus avancé, par un charme jusqu'alors inconnu dans les attitudes comme dans les ajustements des personnages qui accompagnent les époux, par une variété de poses et de draperies; toutes choses qui contrastent avec les pratiques suivies par Pérugin, avec ces habillements serrés et froidement monotones qu'il imitoit servilement.

Ce qu'il faut remarquer encore dans un ouvrage où l'on découvre les germes de tous les talents dont Raphaël nous offrira par la suite la réunion, c'est le beau temple circulaire environné de colonnes, et servant de perspective à la scène. Le style en est si pur, les profils et les détails réunissent à la justesse des proportions un tel fini d'exécution, que Vasari n'a pu s'empêcher de vanter avec admiration le talent qui déjà avait su se jouer de ces difficultés : *Cosa mirabile a vedere le difficoltà che andava cercando* [1].

Raphaël associé de Pin-

L'ordre chronologique auquel nous nous

[1] Vasari, *ibid.*, t. 3, p. 162.

sommes astreints à soumettre les œuvres de Raphaël ne sauroit être ni suivi ni entendu, dans cette sorte d'histoire, avec la précision qui détermine en d'autres genres la succession régulière des temps, des faits et des personnes. On doit concevoir qu'il se donne des ouvrages en peinture qui peuvent être pris, laissés et repris à différentes époques, et que, dans ces intervalles, l'artiste aura pu exécuter de plus petits tableaux, dont la mention précédera celle d'entreprises plus considérables commencées auparavant, et que les historiens ne citent qu'après, parce qu'elles ne furent terminées que dans un temps postérieur.

turicchio dans les peintures de Sienne.

C'est ainsi, par rapport aux dates, qu'il faut s'expliquer les grands travaux de fresque auxquels Pinturicchio avait associé Raphaël dans les trois premières années du seizième siècle.

Pinturicchio étoit aussi de l'école du Pérugin, où il avoit pu et connoître Raphaël et apprécier ses talents naissants. Après avoir travaillé dans sa jeunesse à Rome, où il s'étoit fait connoître avantageusement du cardinal Piccolomini, neveu du pape Pie II, il fut chargé par cette Éminence de l'exécution des peintures à fresque de la bibliothéque, deve-

nue aujourd'hui la sacristie de l'église cathédrale de Sienne. Cette bibliothéque avoit été bâtie par le pape Pie II (Æneas-Silvius Piccolomini); et le cardinal vouloit en faire un monument historique qui perpétuât les grandes actions de son oncle.

Il s'agissoit donc d'y peindre dans des espaces fort étendus, les principaux traits de sa vie, ses ambassades en diverses cours, ses négociations, son exaltation au pontificat, les événements mémorables de son règne, sa mort et la translation de ses restes d'Ancône à Rome.

La peinture d'alors, nous l'avons déjà dit, ou ne savoit point se hasarder dans de grandes compositions historiques, ou elle les rapetissoit à sa mesure. L'artiste assembloit plutôt qu'il ne composoit des figures ordinairement isolées entre elles, ou symétriquement rangées sur un seul plan. Pinturicchio nous semble bien avoir réellement secoué le joug de cette méthode routinière; mais il a été reconnu, malgré ses grands travaux et les auxiliaires qu'il sut se donner, que son mérite n'égaloit point sa réputation [1].

[1] « Ebbe non di meno molto maggior nome che le sue opere non meritavano. » Vasari, Vita di Pinturicchio, t. 2, p. 496.

Ce qu'il fit certainement de mieux, fut de s'associer le jeune Raphaël, pour une entreprise qui exigeoit autant de fécondité d'invention, que de facilité dans l'exécution ; et ce ne fut ni comme talent subordonné qu'il le choisit, ni comme un de ces artistes dont on applique le savoir-faire à de simples travaux, où la pratique seule peut suffire. Vasari nous fait assez entendre que Raphaël eut dans cet ouvrage le rôle principal : *Il fit*, nous dit-il [1], *les esquisses et les cartons de tous les sujets*. Il est vrai que, dans un autre endroit [2], il parle seulement de quelques dessins et de quelques cartons. A Sienne la tradition constante est pour la première version.

Quelle que soit celle qu'on adopte, et quelque part de quantité qu'on donne à Raphaël dans ce grand travail, tout le monde sera d'accord sur un point plus important ; c'est-à-dire la nouveauté que présentèrent dans le temps, les compositions de la sacristie de Sienne, et la nécessité d'y reconnoître l'influence d'un nouveau génie. Or, on ne

[1] « Gli schizzi e li cartoni di tutte le storie furono di mano di Raffaello da Urbino, allora giovinetto. » Vasari, *ibid.* —
[2] « Gli fece alcuni di disegni e cartoni di quell' opera. » Vasari, Vit. di Raffael., t. 3, p. 163.

sauroit douter, d'après le double témoignage qui vient d'être cité, que ce génie n'ait été celui de Raphaël. Et de quelle manière pouvoit-il rendre son action plus sensible, que par les esquisses, les dessins, et les cartons surtout, qui sont à la fresque, ce que le modèle du sculpteur est à la statue?

Quoiqu'il y ait encore loin, en fait d'invention, des compositions de Sienne à celles du Vatican, toutefois elles font époque. Si on les compare à ce qui s'étoit fait jusqu'alors, on trouve que la peinture y avoit gagné plus de richesse d'ordonnance, plus de mouvement et de variété qu'on n'y en avoit encore vu. Les connoisseurs croient bien y distinguer aussi des parties de fresque traitées par Raphaël, dans quelques-uns des dix tableaux dont se compose cette suite de sujets : on prétend même, parmi beaucoup de portraits qui entrent dans ces compositions, y reconnoître le sien.

Raphaël quitte Sienne, et vient pour la première fois à Florence.

Raphaël paroît avoir quitté les travaux de Sienne et Pinturicchio avant la fin de l'entreprise, qui doit avoir été terminée en 1503, comme le donne à entendre le testament du cardinal Piccolomini, fait le 30 avril de la

même année[1]. C'est à cette époque que Vasari le fait venir à Florence pour la première fois; ce qui est fort croyable. Mais le motif de ce premier voyage en cette ville l'est beaucoup moins. Ce fut, dit-il, le désir de voir les célèbres cartons qu'on vantoit alors de Léonard de Vinci et de Michel Ange. Il y a ici erreur et anachronisme; car Léonard de Vinci ne put pas faire son carton avant 1503[2], et Michel Ange ne finit le sien que long-temps après l'an 1504[3]. Il faut conclure de là que Raphaël étoit venu à Florence une première fois avant l'an 1504, dont la lettre de recommandation de la duchesse d'Urbin, qu'on rapportera bientôt, porte la date.

Cette discussion d'époques peut paroître d'un intérêt léger en elle-même, quoiqu'elle tende à jeter un peu plus de jour sur les

[1] *Voyez* les preuves de ceci, rapportées dans Comolli, Vita inedit. di Raffaello, p. 10, note 16. — [2] Memorie istoriche di Uom. illustr. della Toscana; Livorno, 1757, in-4°, tom. 1, p. 118. — [3] Lanzi pense, d'après le bref du pape Jules II, qui rappelle Michel Ange à Rome, que le carton fut terminé en 1506, date du bref; et Vasari (Vie de Michel Ange, p. 191) dit qu'arrivé à Florence après s'être enfui de Rome, il termina son carton en trois mois. Le bref de rappel étant du 8 juillet 1506, Michel Ange aura fini son carton depuis avril jusqu'à juillet de la même année.

premières années de la vie pittoresque de Raphaël : mais elle acquiert quelque importance, à raison de l'une et de l'autre des deux opinions qui ont divisé tant d'écrivains, sur la question de savoir quand, comment et jusqu'à quel point Michel Ange a pu influer sur le talent et le goût de Raphaël; question qui se reproduira plus d'une fois dans le cours de cette histoire.

Ce qu'apprennent au reste les ouvrages qu'il fit alors, soit à Florence, soit à Pérouse, où il retourna en 1505, c'est que leur manière et leur style n'annoncent aucunement cette influence, qu'on suppose avoir pu être alors l'effet des ouvrages, et surtout du célèbre carton de Michel Ange, dont on fera bientôt mention : ce qu'il faut même dire à l'avance, c'est que Michel Ange alors n'avoit point encore peint, et particulièrement à l'huile, genre qu'il ne pratiqua presque point (mais cela sera mieux éclairci par la suite).

Pour accorder Vasari avec lui-même et avec les dates, il faut croire qu'ayant quitté les travaux de Pinturicchio dès 1503, pour venir visiter Florence, Raphaël y passa plus d'une année, se partageant entre cette ville et Pérouse; qu'il fit dans cet espace de temps

plusieurs de ces petits ouvrages dont il ne s'est conservé que des notions un peu équivoques; qu'il sera retourné vers la fin de 1504 dans sa ville natale, où la duchesse d'Urbin, voulant favoriser les études plus sérieuses qu'il se proposoit de faire, lui aura donné pour le gonfalonier Soderini la lettre de recommandation datée du 1er octobre 1504, dont nous donnons ici en note le contenu [1].

Ce fut donc vers la fin de 1504 que Raphaël, alors âgé de vingt-un ans, se rendit une seconde fois à Florence, dans la vue ou de s'y fixer, ou d'y résider assez long-temps

Raphaël vient pour la seconde fois à Florence, et y séjourne.

[1] Magnifique et très-haut seigneur,

Cette lettre vous sera remise par Raphaël, peintre d'Urbin, jeune homme plein d'heureuses dispositions, lequel désire passer quelque temps à Florence pour y étudier. Son père, homme de mérite, m'est très-affectionné, et le fils est un sujet aussi intéressant qu'aimable de sa personne. Aussi lui suis-je fort attachée, et désiré-je qu'il se perfectionne dans son art. C'est pourquoi je vous le recommande aussi vivement qu'il est possible. Je vous prie de vouloir bien, en ma faveur, lui rendre tous les services qui dépendront de vous. Soyez persuadé que tout ce que vous pourrez faire d'agréable et d'utile pour lui, je le tiendrai comme fait à moi-même, etc.

A Urbin, le 1er octobre 1504.

Joanna Feltria di Ruvera *.

* *Voyez* à l'Appendice, n° 1, le texte italien de cette lettre.

pour suivre un nouveau cours d'études, c'est-à-dire pour profiter des leçons et des exemples que cette ville lui offroit.

Au nombre de ces objets d'étude, il faut mettre sans doute quelques-uns des beaux restes de l'antiquité, que l'on voyoit exposés déjà dans le palais des Médicis. L'antique est pour l'artiste une seconde nature, ou, pour mieux dire, il en est une espèce de miroir, qui aide à la voir plus clairement : ce qui provient de ce que l'art, procédant par d'autres moyens qu'elle, est forcé de donner à son ouvrage quelque chose de mieux écrit, de plus distinct. Il ne faut pas conclure de là que l'antique ne puisse pas être vu, compris, senti et imité de plus d'une manière : au contraire, il a, comme la nature, toutes sortes de variétés d'aspect, c'est-à-dire de qualités imitatives, qui correspondent aux dispositions diverses de l'imitateur. Michel Ange n'y avoit vu et n'en avoit pris que ce qui est force, grandeur, science : Raphaël dut y voir avant tout la beauté, la pureté, la noblesse, la grâce naïve, dont son naturel et ses premières leçons lui avoient inspiré le goût.

Mais le maître alors le plus en vogue en Italie et à Florence étoit Léonard de Vinci,

qui venoit de mettre le sceau à sa réputation dans le carton de son groupe de combattants à cheval, destiné à orner une salle du Palais Vieux. Il semble bien que, si Raphaël eût dû se mettre à la suite d'un maître, parmi tous les peintres alors en vogue (*Fra Bartolomeo* n'avoit pas encore de réputation), Léonard de Vinci auroit été celui qu'il auroit choisi, comme le plus d'accord avec lui pour le charme de la grâce, la pureté de ton, la finesse d'exécution et le don de l'expression. Il n'est fait à la vérité aucune mention de leur liaison à Florence; mais il est certain qu'ils s'y trouvèrent dans le même temps.

Florence avoit un charme particulier pour Raphaël; il ne tarda point à s'y faire des amis parmi les jeunes peintres [1], tels que Ridolpho Ghirlandaio, Aristotile di San Gallo, et beaucoup d'autres. Mais bientôt il y fut distingué et accueilli par des personnages plus considérables. L'agrément de sa personne et son amabilité y contribuèrent autant que la réputation d'un talent qui n'étoit déjà plus en espérance. Un des seigneurs les plus instruits de Florence, lié dans la suite d'amitié, et par

[1] Vasari, *ibid.*, p. 163.

commerce de lettres, avec le cardinal Bembo, Tadeo Tadei, protecteur de tous ceux qui promettoient du talent, sut bientôt apprécier Raphaël; il ne lui offrit pas seulement son amitié, il lui fit accepter sa maison et sa table. La lettre de Raphaël à son oncle [1] nous fait voir que Tadeo n'avoit pas borné là son obligeance.

Le temps du séjour que fit alors Raphaël à Florence fut occupé par de petits ouvrages, entre lesquels on cite ceux que la reconnoissance lui inspira pour Tadeo et pour Lorenzo Nasi, dont il avoit aussi conquis l'amitié. Il fit pour le premier deux tableaux, qui, au temps de Vasari, étoient encore chez ses héritiers; ils furent dispersés depuis, et leur existence est aujourd'hui douteuse : ce qu'on en sait, c'est que, de ces deux ouvrages [2], l'un rappeloit encore l'école de Pérugin, l'autre annonçoit déjà la seconde manière de Raphaël.

Ste Famille de Lorenzo Nasi.
—
Gravée par Morghen.

Le tableau qu'eut Lorenzo Nasi représente la Sainte Vierge avec l'enfant Jésus entre ses jambes, et le petit S. Jean qui lui offre un oiseau, scène remarquable par la grâce enfantine propre du sujet. Cet ouvrage

[1] *Voyez* à l'Appendice, le n° 4. — [2] Vasari, *ibid.*

devint célèbre encore par la catastrophe qui manqua de l'anéantir. En 1548 un éboulement considérable du mont Saint-Georges engloutit, avec plusieurs autres bâtimens voisins, le palais de Lorenzo Nasi, et le tableau de Raphaël fut enseveli sous ses ruines. On en retrouva cependant les morceaux ; ils furent rejoints et rajustés entre eux le mieux qu'il fut possible ; c'est encore aujourd'hui un des ornements du Musée de Florence.

Raphaël retourne à Urbin. Des tableaux qu'il y fit.

La mort du père et de la mère de Raphaël, qu'il perdit au même moment, le rappela bientôt à Urbin pour mettre ordre à ses affaires.

On cite de lui, pendant le séjour qu'il y fit, plusieurs petits tableaux, tous pour le duc d'Urbin, Guidobaldo da Montefeltro [1] ; savoir : deux Vierges, dont on ignore de nos jours l'existence ; un Christ au jardin des Olives, où l'on voit dans le fond les trois apôtres qui dorment. Vasari dit, du fini de ces peintures, que la miniature ne sauroit aller plus loin [2].

[1] Vit. ined. Comolli, p. 13, note 21. — [2] « La quale pittura è tanto finita, che un minio non puo essere ne meglio ne altrimenti. » Vasari, t. 3, p. 165.

Nous en dirons autant de trois autres petits tableaux qui furent faits au même temps et pour le même duc, et nous le dirons sur le vu même de deux de ces ouvrages, qui font aujourd'hui partie de la collection du Musée royal de Paris.

S. Georges à cheval.

Gravé par Larmessin.

L'un est un S. Georges à cheval, dont Raphaël répéta le sujet dans la même petite proportion. Il est vu armé à la manière des chevaliers de ce siècle et combattant le dragon. Cet ouvrage n'est déjà plus de l'enfance de Raphaël : la composition en est très-heureuse et pleine d'action. Le cheval a de la vie et du mouvement. Le cavalier ayant déjà rompu sa lance sur le monstre, on voit que c'est à une seconde reprise de la course de son cheval, qu'il va l'abattre d'un coup de revers de son sabre. La couleur du tableau est brillante; le pinceau y a toute la pureté qui tient au style du temps.

Lomazzo, chez qui l'on trouve (Tratt., lib. 1, cap. 8) la notion et de cet ouvrage et de sa date, dit qu'il existoit de son temps à Fontainebleau; et il indique où étoit l'autre S. Georges ci-dsssus cité, et dont nous n'avons aujourd'hui aucune connoissance.

Mais il est indubitable que le petit S. Michel qui, dans le Musée royal, accompagne le S. Georges, fut peint à la même époque, et le fut pour lui servir de pendant. L'archange est représenté combattant des monstres : il a terrassé déjà le dragon ailé qu'il foule aux pieds, et dont la queue s'entortille autour de sa jambe ; mais l'épée qu'il élève annonce qu'il va lui porter le dernier coup. L'attitude et le mouvement général de la figure ont de la force et de la grâce. C'est une première pensée du grand S. Michel, qu'on admire dans le même Musée, et dont on rendra compte en son lieu. Quinze à vingt années séparent l'exécution de chacun de ces deux ouvrages : mais le grand peintre déjà se devine dans ces petits essais, comme l'homme fait se montre déjà dans l'adolescent.

S. Michel combattant des monstres.

Raphaël resta trop peu de temps à Urbin pour avoir pu y laisser quelque monument durable de son talent. On assure qu'il n'y reste plus rien qui rappelle sa mémoire, si ce n'est, sur la façade de la maison où il naquit, une inscription en son honneur : du moins Comolli affirme qu'elle y étoit en 1791 [1].

Raphaël quitte Urbin, et se rend à Florence pour la troisième fois.

[1] *Voyez* à l'Appendice, n° 3.

La chronologie des ouvrages de Raphaël, dans ces premières années, a un peu embarrassé les critiques. Nous n'avons pas l'intention de nous engager dans de telles discussions, que le cours des années tend de plus en plus à embrouiller. Ce qui fait qu'on aime à suivre la mention de ses tableaux dans l'ordre où ils ont été produits, c'est la progression remarquable qu'on y découvre, et le passage plus ou moins sensible d'une manière à une autre. Mais, à cette sorte de critique, il doit suffire d'une exactitude approximative : toute autre, à défaut de dates, ne pourroit résulter que du rapprochement effectif des ouvrages; encore qui sait combien de nuances variées ne viendroient pas mettre en défaut les dates elles-mêmes ?

Celle de 1505, où nous sommes arrivés, époque où Raphaël quitta Urbin pour la dernière fois, détermine dans sa vie un espace de trois années qui précédèrent son départ pour Rome. Cette période de temps, occupée par des travaux qui donnèrent évidemment naissance à sa seconde manière, fut partagée entre les ouvrages de Pérouse, où il se rendit deux fois, et ses études à Florence; on veut dire surtout ses liaisons avec les plus habiles maîtres

de cette ville, dont on verra qu'il parvint à fondre en lui les différentes qualités.

Nous retrouvons donc en 1505 Raphaël à Pérouse, occupé de trois grands ouvrages [1]. Le premier, dans l'église des Pères Servites, étoit un tableau représentant la Vierge, S. Jean-Baptiste et S. Nicolas. Morelli, dans sa Description de Pérouse, juge que l'ouvrage tenoit de la manière de Pérugin; mais, aux têtes, on le reconnoissoit pour n'avoir pu être que de Raphaël. Il a passé depuis en Angleterre.

Le second fut un ouvrage à fresque pour les Camaldules de Saint-Sévère [2]. On y admire le Christ dans sa gloire, Dieu le père environné de ses anges, et six saints, assis trois de chaque côté; savoir : S. Benoît, S. Romuald, S. Laurent, S. Jérôme, S. Maure et S. Placide. Raphaël y écrivit en grandes lettres son nom et la date de 1505. Toutefois il ne termina pas la totalité de cet ouvrage. Le haut seul fut de lui; Pierre Pérugin acheva la partie inférieure en 1511, comme en témoigne l'inscription qu'on y lit. Nous trouvons dans l'Anthologie romaine [3] le jugement d'un amateur sur cette

[1] Vasari, *ibid.*, p. 166. — Vit. ined. Comolli, note 23. — [2] *Ibid.* — [3] Anthol. rom., tom. 3, p. 230.

curieuse peinture. Selon lui, on voit que Pierre Pérugin, alors âgé de soixante ans, avoit fait les plus grands efforts pour ne pas rester inférieur à un jeune homme de vingt-deux ans, mais que ces efforts n'avoient abouti qu'à donner à sa propre manière quelque chose de plus froid et de plus contraint.

Le troisième ouvrage, cité par Vasari et décrit par lui avec quelques détails [1], fut pour les religieuses de Saint-Antoine une fort grande et belle composition, où étoit figurée la Vierge tenant le Christ habillé (ce que Raphaël fit pour se conformer au vœu des religieuses). D'un côté on voyoit S. Pierre et S. Paul, de l'autre Ste Cécile et Ste Catherine, dont les airs de tête, les expressions et le bel ajustement furent alors regardés comme quelque chose d'entièrement nouveau. Au-dessus de ce tableau s'élevoit un cadre demi-circulaire qui renfermoit la figure du Père éternel; et le marche-pied ou gradin du retable de l'autel étoit orné de trois petits sujets, représentant, l'un le Christ en prière, l'autre un portement de croix, le troisième le Christ mort sur les genoux de la Vierge.

[1] Vasari, *ibid.*, p. 166.

Tous les fragments de ce bel ensemble furent successivement vendus par les religieuses; et les seules mentions qu'on en retrouve chez les historiens postérieurs consistent dans la recherche des marchés et contrats de vente, ou des sommes contre lesquelles on échangea ces morceaux. On auroit quelque peine à dire aujourd'hui ce qu'ils sont devenus.

Nous avons suivi l'ordre dans lequel nous trouvons décrits ces trois derniers ouvrages. Il nous semble toutefois que celui qu'on a cité comme le second devroit avoir été le dernier, puisqu'il resta sans être terminé par Raphaël. Or cela nous est expliqué[1] par l'extrême désir qu'il avoit de se rendre à Florence. Aussi voyons-nous que, prié par *Atlanta Baglioni* de lui faire, pour sa chapelle à San Bernardino de Pérouse, le tableau de la déposition de croix, dont nous aurons lieu de parler incessamment, il s'engagea d'en exécuter le carton sitôt qu'il seroit à Florence, où des affaires, disoit-il, l'appeloient impérieusement[2].

Il est fort à croire que la principale affaire de Raphaël à Florence, étoit de suivre le cours des nouvelles études auxquelles il vouloit se

[1] Vit. inedit., p. 16. — [2] Vasari, *ibid.*, p. 167.

livrer. Du reste, cette ville, où il se rendit alors pour la troisième fois, avoit pour lui tout l'attrait d'une seconde patrie [1]. Outre les amis qu'il y retrouvoit et les sujets d'étude qui l'y attendoient, Raphaël y recherchoit encore cette concurrence si utile à l'art et à l'artiste, ces nombreuses rivalités et ces conflits d'écoles jalouses l'une de l'autre, que cette époque présentoit alors avec plus d'activité peut-être qu'en aucun autre temps. C'est ainsi que, dans le siècle précédent, Donatello quittoit Padoue, parce qu'on l'y admiroit trop, et retournoit à Florence pour y chercher des critiques [2].

Raphaël aussi ambitionnoit d'avoir des rivaux plutôt que des admirateurs. Les études qu'il se proposoit de faire (on l'a déjà dit) devoient consister à recueillir, et à convertir en sa propre substance, ce qu'il y avait de bon dans les productions de chaque genre.

Raphaël met à contribution Masaccio et Fra Bartolomeo.

La chapelle *del Carmine*, peinte le siècle précédent par Masaccio, était devenue le rendez-vous de tous ceux qui, dans les progrès que ce peintre avoit fait faire à l'imitation, voyoient les nouveaux progrès auxquels elle

[1] Ces détails se trouvent dans la première édition de Vasari. — [2] Vasari, Vita di Donatello.

étoit encore appelée. Masaccio avoit joint au style simple et naïf d'alors plus de pensée, plus d'expression, plus de variété d'ajustement, plus de vigueur de ton. Raphaël nous a lui-même appris et l'estime qu'il avoit pour ces peintures, et le profit qu'il en avoit tiré. Nous verrons par la suite que son Adam et Ève des loges du Vatican, et l'ange qui tient l'épée flamboyante, sont beaucoup plus que des réminiscences du même sujet par Masaccio.

Mais celui de ses contemporains auquel il fut principalement redevable à Florence du changement qui, surtout pour la couleur et le maniement du pinceau, caractérisa sa seconde manière, fut Fra Bartolomeo di San Marco, connu comme peintre sous le nom de *Baccio della Porta*, avant de se faire religieux [1]. En prenant l'habit monastique il avoit quitté son art et son nom : toutefois les instances de ses amis, et les ordres même de ses supérieurs, lui avoient fait reprendre le pinceau, vers le temps du second voyage de Raphaël à Florence.

Il est certain qu'aucun peintre de cette

[1] Vasari, Vita di Fra Bartolomeo.

époque ne lui étoit comparable pour une certaine manière de peindre, où un bon style de dessin s'allioit avec un coloris à la fois riche et harmonieux. C'étoit là ce qui convenoit à la manière de Raphaël. Un même goût les réunit donc bientôt, et bientôt il s'établit entre eux un commerce d'amitié qui devint aussi un échange de talents. Raphaël apprit de Fra Bartolomeo à donner plus de vigueur à ses teintes, plus de largeur au maniement de son pinceau; Fra Bartolomeo dut aux leçons de Raphaël la pratique de la perspective, dont il avoit jusqu'alors négligé l'étude, et qu'on enseignoit, à ce qu'il paroît, de fort bonne heure dans l'école du Pérugin, si l'on en juge par le tableau du *Sposalizio*, décrit plus haut.

On n'a aucune preuve, ainsi qu'on l'a déjà dit, qu'il y ait eu entre Léonard de Vinci et Raphaël, pendant les divers séjours de celui-ci à Florence, aucune liaison particulière; mais ce qui n'a pas besoin d'être prouvé quand on compare leurs ouvrages, c'est qu'il y avoit entre eux une sympathie naturelle, un goût égal pour le même genre de grâce et de pureté. Plus d'un tableau de Raphaël peint vers cette époque, tel, par exemple, que celui de

la Vierge appelée *la Jardinière*, ne semble-t-il pas être, si l'on peut dire, de la même famille? Comment croire, en effet, que l'abeille d'Urbin, dans l'élaboration de son talent, n'auroit rien dérobé aux fleurs de Léonard de Vinci?

Toutefois, il faut l'avouer, cette rare combinaison de qualités que l'artiste s'approprie par l'étude des œuvres de la nature et de celles de l'art, résulte d'une opération de l'esprit que la théorie ne sauroit analyser. Ce seroit prétendre retrouver dans cette substance composée par l'insecte, tous les éléments des sucs divers qu'il a transformés. Il en est de même de l'action ou des produits de l'intelligence et du goût, dans l'amalgame qui se fait des manières de plusieurs maîtres. C'est là un de ces mystères de la faculté d'imiter, et dont on confond trop souvent l'effet, soit avec le procédé du copiste, soit avec les répétitions que l'élève s'habitue à faire des ouvrages d'un seul maître : et voilà ce qui a produit l'interminable dispute de l'influence de Michel Ange sur Raphaël, influence dont nous aurons encore à parler, lorsque ces deux rivaux se trouveront à Rome sur un théâtre plus étendu!

Du célèbre carton de Michel Ange.

Gravé par Schiavonetti.

Si l'on en croit les faits et le rapprochement des dates, Vasari [1] et, d'après lui, beaucoup d'autres, se sont trop hâtés de mettre Raphaël en présence du célèbre carton, qui n'a pu être terminé par Michel Ange qu'en 1506, c'est-à-dire trois ans après que Raphaël eut quitté les travaux de Pinturicchio.

Nous ne devons pas dissimuler l'impression que dut produire ce célèbre ouvrage. Pour bien la comprendre, il faut se faire une juste idée de la méthode et du style de dessin régnant alors, à très-peu d'exceptions près, dans toutes les écoles. On est obligé de le répéter ici : ni les usages modernes n'avoient favorisé l'étude du corps humain, ni la nature des sujets de dévotion, ni les habitudes de décence religieuse n'avoient dû la rendre fort nécessaire, ni les modèles alors peu nombreux des statues antiques n'avoient pu suppléer à la connaissance du nu. Une certaine vérité régnoit partout; mais elle ne s'élevoit pas au-dessus de celle du portrait. A de semblables physionomies s'assortissoit la copie exacte et routinière des habillements du temps. Ce qu'il y avait de nu consistait dans

[1] Vasari, *ibid.*, p. 163.

la délinéation de contours rectilignes, sans articulation ni indication de musculature. La bonhomie du dessin répondoit à celle des compositions. Le peintre n'osoit encore se hasarder à aucun de ces aspects qui demandent des attitudes contrastées, qui présentent le corps humain dans des poses plus ou moins difficiles à saisir, dans des groupes variés ou des situations compliquées, dont la hardiesse du trait apprend à se jouer.

L'imitation de quelques fragments de statues antiques, et surtout les profondes et continuelles études d'anatomie auxquelles Michel Ange s'étoit livré, le mirent bientôt, pour le dessin, hors de pair avec tous ses contemporains : chargé de donner un pendant au combat de cavalerie, déjà dessiné sur carton par Léonard de Vinci dans une salle du Palais vieux, il prit pour sujet un trait de l'histoire de la guerre de Pise qui pût lui donner lieu de faire briller sa science dans l'imitation du nu.

Jamais pareil sujet n'auroit pu entrer dans l'esprit de ses contemporains. L'invention ne précède guère les moyens d'exécution. Michel Ange suppose donc que les soldats de l'armée Florentine étant à se baigner dans l'Arno,

l'ennemi se montre à l'improviste. On bat le rappel ; la trompette donne le signal d'alarme. A l'instant on voit la rive du fleuve escaladée par les baigneurs : les uns se vêtissent et s'arment à la hâte ; les autres sortent de l'eau ; d'autres, déjà sortis, tendent la main aux plus tardifs, pour les aider à grimper sur la berge escarpée du fleuve.

Ce carton, où Michel Ange paroît avoir porté toute la puissance du dessin, toute la verdeur de son talent, périt quelques années après, sans que jamais la peinture en ait été faite ; et il n'en restoit de vestiges que dans quelques figures séparément gravées par Marc Antoine, mais qui ne pouvoient donner aucune idée de l'ensemble. L'image à peu près entière de cette composition vient de reparoître, depuis peu de temps, dans une gravure [1] faite avec soin, et, autant qu'on peut en juger, d'après un dessin en petit qui pourroit être de quelque contemporain [2].

Jamais ouvrage n'a obtenu une célébrité

[1] Cette gravure, faite à Londres, est de Schiavonetti. — [2] Dans une note de la Vie de Michel Ange par Vasari, t. 5, p. 182, on lit qu'un dessin en petit de ce carton avoit été fait dans le temps par Bastiano di San Gallo, et que, depuis la destruction de l'original, il ne voulut plus laisser copier son essin. Ce dessin seroit-il celui qui est à Londres ?

pareille à celle du carton de la guerre de Pise. Vasari a épuisé sur son compte toutes les formes de l'éloge, toutes les expressions de l'admiration et de l'enthousiasme. Nous ne pouvions, d'après l'état des arts à cette époque, et vu les témoignages contemporains, douter de la sensation extraordinaire que fit éprouver l'apparition de ce chef-d'œuvre. Mais le dessin gravé a confirmé les récits de l'histoire. Michel Ange se plut à montrer dans cette composition, et la science profonde de musculature, que personne alors ne soupçonnoit, et cette habileté prodigieuse qu'il avoit à présenter le corps humain sous toutes les sortes d'aspects, en se jouant des poses les plus compliquées, des mouvements les plus composés, des raccourcis les plus hardis. Enfin, par ce seul morceau, non-seulement il fit sortir l'art de dessiner du cercle rétréci d'une méthode timide et froide, mais il lui arriva de le porter, du premier coup, à un point de perfection que lui-même n'a point dépassé depuis [1].

Le carton de Michel Ange devint donc alors

[1] Benvenuto Cellini, dans la Vie qu'il a écrite de lui-même, dit, page 13, en parlant du carton de Michel Ange : *Dapoi non arrivò a questo segno mai alla meta.*

l'objet de l'étude de tous les artistes [1]. Raphaël se trouve cité au nombre de ceux qui l'étudièrent. Il est en effet certain que, s'il ne put ni l'étudier ni le voir à l'époque de 1503, comme Vasari a eu le tort de le faire entendre [2], rien ne dut l'empêcher, étant à Florence, ou y ayant été habituellement depuis 1506 jusqu'à 1508, de voir et de revoir l'ouvrage qui faisoit alors l'admiration de tous les artistes.

Mais ici se présente d'avance une considération à laquelle la suite de cette histoire nous ramènera : c'est que, si Raphaël put alors, d'après la publicité du carton de Michel Ange, en apprécier à loisir et la science profonde et la grande manière de dessiner, on ne voit plus guère quel besoin il y aura dans la suite, de lui faire ouvrir secrètement la porte de la chapelle Sixtine, pour lui révéler la manière de son rival. Ainsi tous les récits de ce genre, comme on le dira dans son temps, pourront perdre beaucoup de leur valeur.

Il est donc constant que Raphaël avoit vu et revu à Florence le plus bel ouvrage de

[1] Vasari, Vita di Mich. Ang., tom. 6, p. 184. — [2] *Voyez plus haut, p. 17.*

Michel Ange dans l'art du dessin. Eh! qui pourroit douter qu'il ait dû en faire son profit? Mais de quelle manière? Voilà le secret qui nous est inconnu. Il en est, au moral, de cette influence, comme au physique, de celle des aliments, qui ne profitent ni autant, ni de la même façon, à tous ceux qui en usent. Pour s'approprier ou s'assimiler certaines qualités dans l'imitation des beaux-arts, une prédisposition est nécessaire : c'est celle de la sympathie de goût et de facultés. Or, dans ce grand nombre de mérites divers qu'il n'est donné à personne de pouvoir réunir tous, on sait qu'il en est qui sont plus ou moins inconciliables entre eux. Il arrivera donc que l'artiste doué d'imagination ou de sensibilité, par exemple, et porté de préférence à l'expression de la grâce et de la beauté, paroîtra tirer un parti peu sensible des modèles de force, de hardiesse, de science anatomique, résultats d'études qui se rapportent à un autre genre de mérite.

Il nous semble que ce qui dut arriver, arriva de la façon qu'on vient de le dire, à Raphaël. Michel Ange lui aura sans doute appris à donner plus de développement aux formes de son dessin, plus de liberté et d'ampleur à son

style ; mais ce que Raphaël acquit ainsi, ne changea rien ni au caractère qui lui étoit propre, ni à ce qui constituoit son goût : il auroit eu trop à perdre à se faire le suivant de Michel Ange. Les ouvrages qu'il fit alors, et dont on va rendre compte, ne dénotent réellement aucune influence sensible de la manière de Michel Ange sur la sienne. On y trouve la preuve qu'il ne cessa point de suivre la ligne que son propre génie lui avoit tracée, et même sans accélérer sa marche. Il y a chez lui progression, mais lente, mais graduée; et l'on n'y aperçoit ni changement brusque, ni intervalle franchi.

Sainte Famille du palais Rinuccini.

Cela pourroit se contester, si l'on jugeoit appartenir uniquement à cette époque la belle Sainte Famille du palais Rinuccini, que Vasari cite comme ayant précédé le départ de Raphaël pour Rome. Mais le commentateur du biographe[1], dans une fort longue note où il raconte toutes les vicissitudes de cet ouvrage, nous apprend qu'en 1766 il fut enfin reconnu pour ce qu'il étoit, et que le nettoyage qu'on lui fit subir découvrit le nom de Raphaël

[1] Vasari, *ibid.*, p. 168-169.

avec la date de 1516, époque du quatrième voyage qu'il fit à Florence à la suite de Léon X. Ce tableau alors auroit été commencé dans la première manière, et terminé dans la troisième de Raphaël. Le sujet, du reste, est de ceux dont nous aurons à citer quelque répétition, quand nous parlerons avec plus de détail des Vierges et Saintes Familles, que son pinceau a si fort multipliées. (*Voyez* plus bas.)

Ce tableau n'est pas le seul dont les circonstances l'aient forcé alors d'interrompre l'exécution, ou de différer l'achèvement. Pressé par toutes sortes de demandes, et n'ayant point encore établi d'école, il étoit obligé de tout faire par lui-même ; il devoit se partager aussi entre Florence et Pérouse.

C'est à Florence qu'il avoit fait, selon sa promesse [1], le carton du tableau destiné à la chapelle Baglioni de San Bernardino de Pérouse ; et ce tableau, dont nous allons parler, étant très-certainement peint à l'huile et sur bois, la double mention faite par Vasari du carton destiné à cet ouvrage [2] nous porte à remarquer une particularité à laquelle il semble qu'on a fait peu d'attention, et qui se

[1] *Voyez* plus haut, p. 29. — [2] Vasari, *ibid.*, p. 167 et 170.

rapporte aux procédés de la peinture d'alors. On sait que la peinture à fresque ne peut s'exécuter sans que le peintre ait arrêté d'avance, sur ce qu'on appelle un carton, la composition, qui se calque par parties sur l'enduit. Ce dessin préalable, et de la grandeur même de l'ouvrage à faire, n'est pas nécessaire pour les autres genres de peinture. Il sembleroit cependant, et plusieurs autres passages le donnent à croire, que Raphaël faisoit aussi des cartons pour les tableaux à l'huile, c'est-à-dire un dessin fixe, arrêté au crayon, et qui devenoit comme le modèle du tableau.

Déposition du Christ au tombeau.

—

Gravé par Morghen.

Ce fut ainsi qu'il dut procéder à l'exécution de celui qu'il alla exécuter à Pérouse pour la chapelle Baglioni, et qui représente une Déposition du Christ au tombeau, morceau des plus remarquables entre ceux qu'il fit alors, et qu'on admire aujourd'hui à Rome [1].

La difficulté principale pour celui qui décrit les ouvrages de l'art, est de trouver dans les paroles et les formes de l'éloge autant de tempéraments divers que ces ouvrages offrent de nuances et de degrés de mérite. C'est là

[1] Ce tableau est au palais Borghèse.

l'embarras, surtout à l'égard de Raphaël. En effet, quelles expressions trouverons-nous par la suite, si déjà nous devons vanter dans le tableau actuel, et la variété de la composition, et la justesse des mouvements, et la beauté du style, et la force de l'expression? Cet ouvrage est celui qui fait le mieux connoître toute l'étendue des progrès qu'avoit faits Raphaël. Il avoit alors vingt-quatre ans; et, en supposant qu'il soit entré chez Pérugin à l'âge de douze ans, il étoit au milieu de la carrière qu'il devoit fournir.

Le dessin du nu dans le Christ offre peut-être encore quelque trace du style sec et maigre de l'ancienne école : mais il y a dans la marche de cette composition, dans les attitudes des deux personnages qui portent le corps du Sauveur, un sentiment de vérité tout à la fois et de noblesse jusqu'alors inconnu. Celui qui monte à reculons les degrés du sépulcre, fait voir la double expression de la douleur morale et de l'effort physique. Rien de plus noble et de plus gracieux que la pose et le développement du jeune homme qui supporte la partie inférieure du corps. Nulle part l'affaissement d'un corps mort n'a été rendu avec un sentiment plus vrai.

Chacun des personnages du groupe qui accompagne le Christ a le degré d'expression qui lui convient. Quant à la douleur de la Vierge et des saintes femmes qui l'assistent, Raphaël n'auroit rien produit de plus expressif, s'il n'eût pas fait dans la suite le tableau du *Portement de croix* dit *del Spasimo*.

Rendant compte de la peinture qu'on vient de décrire, Vasari, trente ans après son exécution, a dit qu'elle avoit la fraîcheur d'un ouvrage qui vient d'être fini. On peut en dire presque autant encore, après plus de trois siècles.

Tableau de la Vierge dite la Jardinière.

Gravé par Desnoyers.

Même mérite de fraîcheur et de conservation dans le charmant tableau de Vierge que Raphaël fit pour Sienne [1], et qu'on désigne par le nom de *la Jardinière* [2]. Son costume peut-être, qui tient effectivement un peu de celui d'une villageoise, l'aura fait appeler ainsi. C'est une de ces compositions naïves qu'on peut mettre, surtout à cause de la proportion de grandeur naturelle des figures, en tête de celles où Raphaël, avant de s'élever à l'idéal du sujet, comme il le fit dans la suite,

[1] Vasari, *ibid.*, p. 171. — [2] Ce tableau fut acheté par François Ier. Il est au Musée royal, à Paris.

se bornoit aux expressions de simplicité, d'innocence et de cette grâce pudique, dont les mœurs de la campagne lui fournissoient les modèles dans les jeunes villageoises. Rien n'égale la candeur de celle-ci. Le ton de couleur et le style de dessin y sont dans un admirable accord; et cet accord n'a rien créé de plus pur ni de plus divin que les formes de l'enfant Jésus, et le sentiment d'adoration du petit S. Jean.

Trois choses prouvent que ce tableau est de la même époque que le précédent: d'abord la date qu'on y lit, et qui est de 1507; ensuite il en existe un dessin de la main de Raphaël, au revers duquel on voit des essais de figures qui appartiennent à la composition du Christ au tombeau. Enfin on sait que Raphaël partit pour Rome avant d'avoir fini la draperie bleue de la Vierge, qui fut terminée par *Ridolpho Ghirlandaio* [1].

Tableau de l'Assomption, pour le monastère de Monte Lucci.

C'est ici, nous voulons dire à peu près au temps qui précéda ce départ, que l'on doit rapporter le tableau de l'Assomption, commencé pour les religieuses de Monte Lucci, à Pérouse, que Raphaël s'étoit engagé à faire,

[1] Vasari, *ibid.*

par un écrit daté de 1505 [1], et pour lequel il avoit reçu un à-compte de 30 ducats d'or. Cet engagement resta sans exécution jusqu'en 1516, époque où, sollicité de s'acquitter, il souscrivit avec les religieuses un nouveau traité, par lequel il s'obligeoit à terminer l'ouvrage pour 200 ducats d'or, dans l'espace de quinze mois. La suite de cette histoire prouvera que Raphaël avoit promis plus qu'il ne pouvoit tenir. Le tableau resta toujours dans le même état tant qu'il vécut, et il ne fut terminé qu'après sa mort, par François Penni et Jules Romain [2], ses élèves et ses légataires, qui s'en partagèrent l'exécution [3]. C'est pourquoi nous laisserons nous-mêmes incomplète ici la mention de cet ouvrage.

Nous nous bornerons encore à la pure et simple notion d'un autre tableau, qui lui fut commandé à Florence par la famille des *Dei*, pour une chapelle de l'église du Saint-Esprit. Nous n'en parlons que parce que ce tableau,

[1] *Voyez*, Vita inedit., p. 116 et 117, une note de Comolli, où tous ces détails sont rapportés. — [2] Ce tableau a été, par suite des événements de la guerre de la révolution, transporté en France; par l'effet des mêmes événements, il est retourné en Italie, et on le voit au muséum du Vatican. *Voyez-en* le trait (Landon, pl. 437). — [3] Vasari, Vita di Franc. Penni, t. 3, p. 339.

resté en ébauche, montre à quel point la réputation de Raphaël s'étoit accrue, et combien étoient recherchés les ouvrages de son pinceau.

Raphaël alors paroît avoir conçu lui-même une assez haute opinion de ses forces, pour désirer d'avoir l'occasion de se mesurer de plus près avec les deux hommes dont il devoit le plus redouter la concurrence, Léonard de Vinci et Michel Ange. Une lettre de lui, qui s'est conservée [1], en date du 11 avril 1508, et qu'il écrivoit à son oncle, habitant d'Urbin, nous apprend quelles étoient et ses prétentions et ses espérances à cet égard. Il sollicite cet oncle de lui faire avoir, auprès du gonfalonier de Florence, une lettre de recommandation, non du duc d'Urbin [2], dont il dit lui-même qu'il pleure la mort récente, mais de celui qu'il appelle *Sr Prefetto*, pour obtenir de peindre une salle (sans doute du *Palazzo vecchio*) dont l'allocation dépend, dit-il, de sa seigneurie.

Quand nous voyons de combien d'ouvrages Raphaël étoit chargé, auxquels il ne pouvoit pas suffire, on supposera facilement avec nous, que l'intérêt qui lui faisoit désirer l'entre-

[1] *Voyez* l'Appendice, n° 4. — [2] Lanzi s'est trompé en nommant le duc d'Urbin.

prise dont il s'agit, étoit uniquement celui d'une ambition jalouse de lutter avec les deux premiers talents d'alors, et sans doute avec ses seuls moyens, c'est-à-dire en opposant sa manière de voir, de sentir et de faire, à la leur : car, nous le répétons, rien dans ses ouvrages, jusqu'à ce moment, n'a dénoté l'imitation précise d'aucun de ses rivaux; et la suite confirmera peut-être encore que la chose ne lui eût pas été possible.

Raphaël est appelé à Rome par le pape Jules II.

Mais un sort plus heureux attendoit Raphaël. Lorsqu'il n'aspiroit qu'à être fixé à Florence par d'importants travaux, une recommandation plus puissante que celle qu'il avoit sollicitée vint traverser ses projets. Sa réputation étoit parvenue à Rome. Bramante, son parent, architecte de Jules II, dont il avoit la confiance, le proposa au pape, qui l'agréa pour peindre les salles du Vatican.

Ce fut dans l'année 1508 que Raphaël quitta Florence pour se rendre dans la capitale du monde chrétien. La plus grande partie des salles qu'on appelle vulgairement *du Vatican*, étoient déjà ou peintes ou en train de l'être, par ce qu'il y avoit alors à Rome d'artistes les plus renommés, tels que *Pietro della Fran-*

cesca, *Luca Signorelli da Cortona*, *D. Bartolomeo della Gatta*, abbé de Saint-Clément d'Arezzo, *Bramantino da Milano*, *Antonio Razzi da Vercelli*, tous artistes dont Vasari a fait d'honorables mentions. Il faut nommer aussi Pierre Pérugin, qui alloit avoir son élève pour successeur. Mais l'élève reconnoissant protégea l'ouvrage de son maître, et respecta les peintures dont il avoit orné les voûtes de la salle de Charlemagne. Il paroît même que, dans quelques autres parties de décoration, il eut les mêmes égards pour quelques-uns de ses prédécesseurs.

Figures allégoriques de la voûte.

—

Gravées par Volpato et Morghen.

Jules II reçut Raphaël, et l'accueillit avec toutes sortes de caresses. Il lui ordonna de peindre sans délai la salle qu'on appelle *della Segnatura*. C'est celle où sont exécutées les quatre grandes compositions qui ont pour sujets, selon les titres que l'usage leur a donnés, *la Dispute du Saint-Sacrement*, *l'École d'Athènes*, *le Parnasse*, et *la Jurisprudence*.

Chacun de ces sujets est surmonté, dans un cadre circulaire, d'une figure de femme allégorique, qui en est en quelque sorte le sommaire, et pourroit, s'il étoit nécessaire,

en devenir l'argument. On prétend que ces compartiments sont un reste de l'ancienne décoration [1], et que Raphaël ne fit qu'y substituer de nouvelles figures. Elles méritent une mention particulière pour l'idée ingénieuse de leurs allégories.

Celle qui est au-dessus de la Dispute du Saint-Sacrement, probablement la première figure que Raphaël ait peinte à Rome (le travail de la fresque exigeant de commencer les enduits par le haut), représente la Théologie, avec deux petits génies, faisant lire ces mots : *Rerum divinarum notitia.* Elle tient de la main gauche un livre fermé ; et de l'autre, montrant du doigt la terre, au-dessus de laquelle elle est élevée, elle semble dire que la connoissance des choses divines est interdite à ses habitants.

La figure allégorique de la Philosophie se trouve d'abord expliquée comme il convient (plus qu'on ne le pense) d'expliquer toute allégorie dont l'usage n'a pas rendu la signification vulgaire, c'est-à-dire par l'écriture. Deux petits génies, placés à ses côtés, présentent au spectateur deux cartels portant

[1] Vasari, *ibid.*, p. 173.

cette épigraphe : *Causarum cognitio.* Dès qu'on est instruit du sujet, on n'en a que plus de plaisir à lire dans la figure elle-même, et dans ses attributs, la pensée profonde du peintre, qui d'abord a donné pour siége à la Philosophie un trône, dont chaque montant est un de ces termes appelés *Diane d'Éphèse;* assemblage symbolique des différents règnes de la Nature. Fidèle au motif de cette allégorie, Raphaël a réparti en trois zones, sur la tunique de la Philosophie, dans le haut, le ciel, figuré par des étoiles; au milieu la mer, par des poissons, lorsque des plantes de tout genre ornent le bas de la draperie. Pareil ornement avoit été placé jadis sur celle du Jupiter d'Olympie par Phidias.

On admire au-dessus du Parnasse la belle et simple allégorie de la Poésie. Les deux petits génies qui l'accompagnent pourroient sans doute se dispenser de nous redire, par les mots *Numine afflatur,* ce que la figure elle seule dit aux yeux. Le peintre lui a donné des ailes ; sa tête est couronnée de lauriers; son trône est formé de montants qui se terminent dans le haut par une tête. Quelques-uns ont pensé que la tête sur laquelle s'appuie le bras gauche qui tient la

lyre est celle d'Homère [1], et que le volume tenu par la main droite doit être censé renfermer les œuvres du prince des poëtes. Nous ne garantissons point cette opinion.

Le sujet de la Jurisprudence est couronné par la figure de la Justice. Le diadème qu'elle porte est le signe de la souveraineté qu'elle exerce. Elle tient en effet la balance d'une main, et le glaive de l'autre. Deux cartels, que portent les quatre petits génies qui l'environnent, contiennent pour devise : *Jus suum unicuique tribuit.*

Dans les angles de la voûte sont quatre compartiments de figures presque demi-nature, peintes aussi sur fonds dorés, dont les sujets sont en rapport avec ceux des médaillons circulaires qu'on vient de décrire, et avec chacune des grandes peintures qu'on décrira.

A la figure de la Théologie répond le sujet d'Adam et Ève, dont le goût de dessin correspond aussi à celui de la Dispute du Saint-Sacrement. Le Jugement de Salomon, qui se rapporte à la peinture de la Jurisprudence, offre, comme celle-ci, une manière plus

[1] Au temps de Raphaël, on n'avoit point découvert la tête antique d'Homère.

grande, et fait croire qu'il fut exécuté en dernier lieu. Le sujet du tableau de l'École d'Athènes, ou de la Philosophie, se trouve rappelé dans le compartiment, où l'on voit une figure de femme courbée sur une sphère, qu'elle regarde attentivement : sa physionomie annonce une profonde réflexion, et son geste est celui qui exprime l'étonnement. Le quatrième compartiment a pour sujet le Châtiment de Marsyas. Inutile de faire observer sa corrélation avec le Parnasse. Ce qu'il faut toutefois y remarquer, c'est l'imitation que le peintre y a faite de la statue antique de Marsyas; c'est l'excellent dessin de cette figure, ainsi que de celle du Scythe exécuteur de la vengeance d'Apollon.

Dispute du S.-Sacrement.

Gravée par Volpato.

Il y a lieu de s'étonner que deux des quatre grandes compositions dont on a déjà nommé les sujets, sujets si clairement désignés encore par les allégories précédentes, aient été pour Vasari l'objet d'une confusion qui en dénature et le sens et l'esprit [1]. Il est tombé, à leur égard, dans deux méprises qu'il suffira de relever en peu de mots [2]. La première se

[1] Il faut que Vasari ait fait cette description à Florence, ou sa mémoire l'aura mal servi. — [2] On relève cette confu-

rapporte à la désignation précise du sujet de *l'École d'Athènes*, dont il a mêlé les éléments et les personnages avec ceux de *la Dispute du Saint-Sacrement*, au point de réunir dans sa description les Évangélistes et les Anges avec Platon, Aristote et Diogène. La seconde erreur où Vasari induit son lecteur, consiste dans une fausse indication de l'ordre de priorité, selon lequel ces peintures furent exécutées. Or, cet ordre, qu'on s'est jusqu'ici efforcé de suivre, acquiert encore plus d'importance et offre un plus grand intérêt, au moment où Raphaël, arrivé à Rome, et, entré dans une carrière nouvelle, va continuer de développer son talent, avec cette même progression que nous avons observée jusqu'ici, et qui se manifeste si clairement dans la salle *della Segnatura*.

Raphaël étoit âgé de vingt-cinq ans lorsqu'il vint à Rome. Déjà fort loin, sans doute, du style de dessin timide et de composition pauvre des écoles du quinzième siècle, il l'étoit peut-être encore autant de la manière grande et hardie, de la richesse et de l'abon-

sion, parce qu'elle a été répétée par Borghini (Riposo, p. 316), et encore dans une traduction françoise de quelques Vies de Vasari, et imprimée en 1804.

dance de conception, qu'on remarquera dans les ouvrages de sa maturité. Nécessairement le style de son premier ouvrage à Rome ne dut guère différer du style de son dernier à Florence (qui fut la Vierge dite la Jardinière). Il faut donc peu de lumières pour décider lequel des quatre sujets qui nous occupent, eut à Rome les prémices de son pinceau; et Mengs a déjà, sur ce point, réfuté Vasari [1].

La Dispute du Saint-Sacrement tient évidemment, beaucoup plus que *l'École d'Athènes*, à ce qu'il faut appeler la jeunesse, soit de l'art, soit de l'artiste. Il faut entendre que tout art en général, et tout talent en particulier, passant par les degrés de différentes périodes, ont aussi leur âge d'adolescence, qui est, comme chez l'homme, ce point milieu entre l'enfance et la virilité, où le corps, participant de l'une et de l'autre, a plus gardé des traits de la première qu'il n'a acquis de ceux de la seconde. Telle est, dans les arts d'imitation, l'espèce de charme qu'on trouve à ce qu'on appelle la naïveté des écoles du second âge; et tel est encore le caractère du style de Raphaël dans *la Dispute du Saint-Sacrement*. C'est encore pour lui une œuvre de jeunesse.

[1] Opere di Mengs, tom. 1[er], pag. 129. (Édit. de Parme.)

L'espace de la composition est grand ; mais tout ce qui remplit cet espace appartient à l'habitude de traiter de petits sujets. Les figures y sont même d'une petite dimension relative. Les caractères de tête y sont pleins de vérité, mais généralement de cette sorte de vérité qui, selon les usages du quinzième siècle, étoit celle du portrait. Quelques traces du goût appelé gothique s'y font reconnoître dans l'application de l'or à un assez grand nombre de détails. La disposition totalement symétrique de la partie supérieure du tableau est une tradition améliorée sans doute, mais toujours très-sensible, d'anciennes conventions établies pour les représentations théologiques du christianisme. L'on trouve dans la peinture du Jugement dernier d'Orcagna [1] le type fidèlement imité par Raphaël de cette rangée de saints qu'il a placés en cercle, pour figurer le ciel et l'assemblée des bienheureux inspirant les pères du concile.

Raphaël, toutefois, s'éloigna, dans cette composition, du système banal des costumes modernes. Les seuls auxquels ils se soit conformé, étoient indispensables aux personnages

[1] *Voyez* Pitt. a fresco del Campo Santo, intagl. da C. Lasinio, pl. 4.

principaux de l'ordre sacerdotal ou monastique. Quant aux autres figures, elles sont habillées et ajustées d'imagination, toutefois avec moins d'ampleur et de variété qu'il ne le fit dans la suite.

On sait que le tableau qu'on appelle la Dispute du Saint-Sacrement, n'est autre chose que l'image idéale du concile, où furent terminées les controverses sur le sacrement de l'Eucharistie. Aussi Raphaël y a-t-il rassemblé divers personnages qui ne vécurent point ensemble, mais qu'un même zèle pour la défense de la foi et les mêmes doctrines, ont réunis dans les honneurs que l'Église leur rend. Cette réunion fictive est une licence très-ordinaire en poésie, et à laquelle l'esprit se prête volontiers, tant notre imagination trouve de facilité à rapprocher et à faire coexister les êtres les plus éloignés. Le même artifice ne coûte pas plus au peintre; mais, comme celui-ci parle au sens matériel, et par des signes corporels, il doit mettre une certaine restriction à cette convention poétique : c'est d'éviter, dans une coexistence purement intellectuelle, ce qui pourroit trop la démentir; comme le feroit, par exemple, une coopération positive ou trop sensible à une

action historique assez connue, pour que le spectateur doive être blessé de l'anachronisme des personnages.

Raphaël, dans le sujet qu'on vient de décrire, a parfaitement observé cette convenance. Il n'y a véritablement ni action ni coopération ; et l'objet qui sert de point de réunion à tous les acteurs de cette scène, n'a rien de matériel : dès lors rien ne peut y offenser la moindre vraisemblance historique.

École d'Athènes.

Gravée par Volpato.

Cette observation s'appliquera encore mieux aux deux compositions suivantes, qu'on pourroit appeler *symbolico-historiques*.

Raphaël s'étoit donné dans la décoration de cette salle, ou peut-être lui avoit-on suggéré un programme de sujets relatifs aux sciences et aux arts, et dont les compositions, riches en personnages, mais privées de passions et d'action, étoient tout-à-fait en harmonie avec le goût de dessin pur, avec le coloris précieux dont il avoit l'habitude. Nous verrons, dans la suite, le mouvement de ses sujets de composition se régler sur la hardiesse croissante de son style ; à moins qu'on ne pense, ce qui pourroit être plus vraisemblable, que ses moyens durent augmenter

d'énergie, pour se conformer à la nature des sujets qui lui furent dictés dans un tout autre système.

Au reste la peinture de *l'École d'Athènes* nous montre Raphaël déjà grandi d'une manière sensible, et grandi dans toutes les parties. Le sujet, plus imaginatif, plus rapproché du style de l'antiquité, le fit tout-à-fait sortir des errements timides du genre de figures *à portrait* [1]. Il lui fallut s'élever au niveau des formes, des caractères, des idées, des ajustements, dont les écoles modernes n'avoient pu lui rien apprendre : ce qui prouve, comme on l'a déjà dit plus haut (page 20), que l'étude, non pas seulement du dessin, mais du goût et du génie de l'antiquité, étoit entrée pour beaucoup dans ses travaux à Florence.

Pour admirer autant qu'il le faut, moins encore l'ensemble et les détails de l'École d'Athènes, que le génie qui, en rassemblant alors dans un si vaste cadre les figures isolées ou groupées des plus célèbres philosophes de la Grèce, sut reproduire avec autant de justesse, de propriété et de vérité, dans des attitudes aussi nobles qu'expressives,

[1] On entend par là, comme on l'a dit plus haut, le style des figures du quinzième siècle.

Aristote et Platon, Socrate et Diogène, Chrysippe, Épicure et tant d'autres, dont l'antiquité ne désavoueroit pas les images, on doit encore, comme on l'a déjà fait sous d'autres points de vue, se reporter à l'époque où Raphaël donna l'être à cette composition. Voilà la vraie mesure qui doit le faire apprécier.

Avant l'École d'Athènes, la connoissance de l'antiquité n'étoit pas plus entrée dans les conceptions de la peinture, que le goût de l'antique (chose assez différente) n'avoit influé sur le dessin des peintres, en exceptant sur ce dernier point Michel Ange. Les plus belles scènes de l'ancien et du nouveau Testament ne se reproduisoient que sous le travestissement routinier des costumes de chaque pays. On cherche, et l'on a de la peine à trouver dans les deux siècles précédents, quelques sujets qui aient appartenu à ce qu'on appelle l'histoire profane. Si toutefois il s'en présentoit à l'imitation des peintres, aucun d'eux ne soupçonnoit que les Grecs ou les Romains eussent eu des mœurs particulières, et qu'un guerrier, un philosophe, un consul, aient été vêtus autrement qu'un chevalier, un moine, ou un podestat.

Raphaël n'eut donc autour de lui aucune

espèce de modèle pour le genre, le style et l'invention de sa peinture de l'École d'Athènes. Nul, parmi ses prédécesseurs, n'avoit pu lui en inspirer la moindre idée; et (chose remarquable) nul, depuis lui, ne s'est encore élevé à son niveau, dans ce qu'on peut appeler l'idéal d'un pareil sujet.

Après les innombrables découvertes dont Raphaël ne put même pas avoir le pressentiment, et qui ont fait reparoître l'antiquité iconographique presque entière; après cette multitude d'objets originaux recouvrés depuis trois siècles, et qui ont opposé aux inventions de l'École d'Athènes tant de parallèles, et d'aussi périlleux, le style de cette composition a gardé sa place dans l'opinion des artistes; et les figures de beaucoup de personnages antiques qui y sont représentés, ont continué de passer pour classiques, même à côté de celles que le ciseau des Grecs nous a transmises : tant Raphaël eut le don de deviner l'antique!

Il s'est conservé de lui plusieurs traits des esquisses qu'il avoit faites du même sujet [1]. Ces esquisses ont cela de curieux, qu'elles

[1] Les gravures de ces esquisses se trouvent dans la collection de Landon, pl. 354 et 355.

montrent les degrés par lesquels son génie passa pour arriver, d'un ordre d'idées très-inférieures, à la hauteur et à la noblesse de celles où son choix s'arrêta. Mais les inventions qu'il dédaigna étoient déjà très-supérieures à celles qui avoient cours alors. Or, rien ne prouve mieux quelle fut la distance qui dut s'établir entre cet ouvrage, lorsqu'il parut, et tout ce qui l'avoit précédé.

Cette distance fut effectivement telle, et sembla telle alors, que déjà Jules II avoit ordonné d'effacer et de détruire les ouvrages exécutés dans ces salles, par les peintres que nous avons nommés plus haut. Raphaël fut chargé de les remplacer tous, et la totalité de l'entreprise lui fut confiée.

Peinture du Parnasse.

Gravée par Volpato.

Chacune des grandes compositions du Vatican par Raphaël, et on peut le dire de bien d'autres de ses ouvrages, pourroit être la matière d'une histoire particulière, tant y sont nombreux les points de vue susceptibles d'occuper la critique de l'art et du goût, et encore celle de l'observateur curieux des détails relatifs aux circonstances des temps et des lieux ! La seule description, figure par figure, groupe par groupe, plan par plan,

nom par nom, de chaque personnage, occuperoit un grand nombre de pages, et grossiroit notre travail sans beaucoup de fruit pour le lecteur : car rien ne donne moins l'idée d'un ensemble destiné aux yeux, que la décomposition de ses parties par un récit qui ne s'adresse qu'à l'esprit. D'ailleurs, quoi de plus connu que les compositions des salles de Raphaël au Vatican? Qu'apprendroit, à ceux qui les connoissent, une description ainsi détaillée? et que diroit-elle à ceux qui n'en ont pas l'idée? C'est pourquoi, dans une histoire générale de Raphaël et de ses ouvrages, nous avons cru devoir arrêter l'attention du lecteur, moins sur des détails descriptifs, trop souvent muets pour l'imagination, que sur les qualités qui distinguent chaque ouvrage, et qui, dans chacun d'eux, peuvent faire connoître la marche progressive du génie de l'artiste.

On a vu, dans la composition comme dans l'exécution de l'École d'Athènes, Raphaël retrouver, si l'on peut dire, le fil si long-temps perdu du goût de l'antiquité, et rattacher aux modèles éternels du vrai beau, la chaîne des inventions modernes. On reconnoît encore mieux peut-être ce système d'imitation, dans

l'art avec lequel il sut s'approprier, en peignant le Parnasse, non-seulement le style de l'antique, mais jusqu'à l'ajustement de quelque statue qu'on pourroit citer [1]. Mais le Parnasse de Raphaël est lui-même une sorte d'alliance entre le génie des temps anciens et celui des temps nouveaux. Ici l'on voit, sur le même Hélicon, sous les mêmes bosquets de lauriers, errer en compagnie, avec les Muses, et autour d'Apollon, les anciens poëtes de la Grèce ou de Rome, et ceux de l'Italie moderne.

Il y eut une grande habileté de la part de Raphaël à réunir ainsi des personnages de physionomies et d'époques si diverses; et l'on s'étonne avec d'autant plus de plaisir de les trouver ici ensemble, que l'œil n'en est averti par aucune disparate sensible. A quelque légère exception [2] près, commandée par certaine allusion de complaisance, ce tableau auroit pu être l'œuvre d'un pinceau antique. Plusieurs de ses Muses auroient trouvé place sur le Parnasse des Grecs, et le chantre aveugle de l'Iliade n'y auroit été représenté ni avec plus de vérité ni avec plus de noblesse.

[1] On croit y reconnoître l'ajustement de la statue appelée Cléopâtre. — [2] Telle que l'instrument dont joue Apollon.

Pour ne pas allonger cet article de détails inutiles, en reproduisant ici la nomenclature des poëtes modernes, dont chacun connoît les portraits, et des poëtes anciens, qu'on croiroit avoir été connus de Raphaël, nous nous contenterons de faire remarquer l'intelligence avec laquelle il a su tirer parti, dans cette peinture, de l'espace percé par une fenêtre, et qui sembleroit avoir dû couper en deux sa composition. Ce qui auroit pu être un inconvénient est, en quelque sorte, devenu une convenance dans le sujet, dont le terrain, s'élevant par degrés, semble faire naître l'idée que cette ouverture est un percé taillé dans la montagne. La suite des peintures de ces salles nous donnera lieu d'y remarquer de nouveau la même adresse à profiter de la même irrégularité locale.

Peinture de la Jurisprudence.

Gravée par Morghen.

Le mur de la salle *della Segnatura* qui fait face à la peinture du Parnasse, est également percé par une fenêtre, occupant une partie du champ dont le cintre sert de cadre à toutes les compositions. Raphaël divisa en trois compartiments, donnés par l'ouverture même, les sujets qu'il vouloit appliquer à la Jurisprudence. Dans un des deux espaces qui accompa-

gnent la fenêtre, il peignit Justinien publiant le Digeste; l'autre fait voir Grégoire IX donnant les Décrétales.

La partie supérieure offre trois grandes figures de femmes allégoriques, avec quatre petits génies. La figure du milieu, assise plus haut que les deux autres, est la Jurisprudence personnifiée. Sa tête est à deux visages; l'un de femme, l'autre d'un vieillard barbu; celui-ci indique qu'elle connoît tout le passé. Un petit génie lui présente le miroir, symbole de la science, et le flambeau tenu derrière elle par un autre génie signifie la clairvoyance. D'un côté de la Jurisprudence siége la Force, reconnoissable à son caractère de tête, à sa coiffure, à son armure, à la branche de chêne qu'elle tient d'une main, au lion sur lequel son autre main s'appuie. De l'autre côté est la Tempérance, désignée par le mors qu'elle tient, et qui est son symbole.

Raphaël, dans ces belles figures, fit réellement preuve d'un agrandissement de manière, qui peut-être fut dû à l'augmentation de leur dimension, et qui devient encore sensible par la comparaison qu'on en fait sur le lieu même, à ses premières fresques, et aussi à la manière un peu froide dont sont colorées

quelques figures du Parnasse. Le maniement de la fresque, dans la Jurisprudence, est traité avec plus de largeur, et il y en a plus aussi dans le style du dessin : le caractère y participe encore mieux de cet idéal, dont l'antique seul avoit pu donner les leçons à Raphaël.

A l'un des plafonds de fenêtre en renfoncement, celui qui est au-dessous du Parnasse, on lit, ainsi qu'on l'a pratiqué dans les autres salles, la date de l'année où celle *della Segnatura* fut terminée. Cette date, qui porte 1511, nous apprend que l'espace de deux à trois années vit achever les quatre grandes compositions dont on vient de rendre compte.

Sur la question de savoir si Raphaël a dû à Michel Ange l'agrandissement de son style.

Nous placerons ici quelques considérations préliminaires qui aideront à mieux décider, par la suite, la question tant de fois controversée, à laquelle ont donné lieu les assertions répétées par Vasari, sur ce que Raphaël a dû ou n'a pas dû à Michel Ange.

Aucun des ouvrages faits par Raphaël avant qu'il vînt à Rome, ne nous a certainement dénoté le moindre point de contact avec ce goût savant de dessin, qui fait la gloire du maître de l'école florentine. Raphaël et Michel

Ange, depuis 1508, durent se trouver ensemble à Rome, et les faits le prouveront. Là, sans doute, l'étude de certains chefs-d'œuvre antiques, alors découverts (le torse entre autres, tant dessiné par Michel Ange), auroit pu les réunir dans un goût commun : mais le bel antique, on l'a déjà dit, est comme la nature, où chacun trouve ce que son génie lui prescrit d'y chercher. Michel Ange, et tout le démontre, n'étudia de l'antique autre chose que les statues viriles, et n'y puisa que de la science. Raphaël, visant au beau, habile à en recueillir de toute part les éléments, acheva de les combiner, et d'en perfectionner le mélange à Rome, par un surcroît d'étude de l'art des anciens. Ce fut par la beauté que l'antique captiva son goût. L'habitude[1] de le considérer par ce côté, de l'étudier sous ce rapport, acheva de lui donner, au-dessus de tous les peintres, cette pureté qui n'est point de la sécheresse, cette grâce qui n'a point d'affectation, cette noblesse de style sans pompe, et cette richesse d'invention inépuisable ; toutes choses qu'on demande-

[1] « Con tutto ch'egli avesse veduto tante anticaglie in Roma e ch'egli sudiasse continuamente. » Vasar. Vit. di Raf., pag. 181.

roit en vain aux œuvres de Michel Ange.

L'opinion de la postérité a rendu ces deux artistes tellement rivaux de gloire après leur mort, qu'on a de la peine à supposer qu'il n'y ait pas eu entre eux, de leur vivant, une rivalité d'amour-propre. La suite de cette histoire nous en dévoilera la réalité, mais du côté qu'on soupçonne le moins. Comme Michel Ange devança de plusieurs années Raphaël, il a été fort naturel de croire que le dernier venu convoita son prédécesseur, et chercha à lui dérober, en l'imitant, les moyens de le vaincre.

Quelques intrigues de Bramante, et d'autres artistes, effectivement jaloux du crédit de Michel Ange, ont encore donné de la consistance à ces soupçons. Bramante, architecte et ordonnateur en chef des travaux du Vatican, voyoit avec peine les dépenses que Jules II avoit résolu d'appliquer à l'immense ouvrage de son mausolée par Michel Ange. Il craignoit que cette colossale entreprise de sculpture ne nuisît à celle des décorations du Vatican, pour lesquelles il avoit appelé Raphaël. De concert avec Julien de San Gallo[1],

[1] Vasari, Vita di Michel Angelo.

il s'employoit fort adroitement à détourner le pape de la continuation de son tombeau. Il réussit enfin à lui persuader de faire peindre les voûtes de la chapelle construite par le pape Sixte, son oncle, et de charger Michel Ange de cette décoration. On a prétendu (chose qu'on ne peut ni prouver ni démentir) qu'un peu de malignité auroit inspiré ce projet, dont le but caché devoit être de faire échouer Michel Ange, peu versé dans le maniement de la fresque, et de faire ressortir d'autant la capacité de Raphaël. Ce qui est plus avoué, c'est que Michel Ange, qui n'avoit point d'égal en sculpture, redoutant de se compromettre dans l'art de peindre, s'excusa long-temps d'accepter ce travail, et tâcha de le faire donner à Raphaël[1]; mais Jules II persista dans ses vues, et Michel Ange n'eut plus qu'à obéir.

Tout ceci ne put pas avoir lieu avant 1509. L'apprentissage que Michel Ange eut à faire de la fresque, l'essai des collaborateurs qu'il fit venir de Florence, et qu'il y renvoya bientôt, consumèrent du temps. Si l'on accorde, ce qui est bien le moins, pour la

[1] Vasari, *ibid.* — Lettere pittoriche, tom. II, pag. 332.

première moitié des peintures des voûtes de la chapelle Sixtine, l'espace de vingt mois[1], qu'on sait avoir été employé pour la seconde, on voit que la découverte que paroît avoir ordonnée brusquement Jules II, du travail de Michel Ange, ne put pas avoir lieu avant 1511[2], époque où Raphaël avoit terminé sa première salle au Vatican.

Maintenant, qu'on admette, si l'on veut, le fait très-peu prouvé d'une nouvelle fuite de Michel Ange, contrarié par la précipitation du pape à faire mettre bas les échafauds; qu'on accorde, si l'on veut, que Michel Ange parti, Bramante se seroit trouvé en possession des clefs de la chapelle, et y auroit introduit Raphaël, ce fait n'a plus aucune importance, puisque bientôt après la chapelle fut rendue publique; que Rome tout entière,

[1] Vasari, *ibid.* — [2] Tout cela se déduit de deux points fixes, la date de Noël 1512, où la seconde moitié de la chapelle Sixtine fut terminée, après vingt mois. Jules II, mort le 13 février 1513, y chanta la messe à la fête de Noël précédente. Le second point est que Michel Ange, remis en grâce avec le pape, d'après le bref de rappel du 8 juillet 1506, ne retourna à Rome qu'en 1508, après avoir fait et fondu à Bologne la statue en bronze de Jules II. On voit que la découverte de la première moitié de la chapelle, ne peut avoir eu lieu ni plus tôt que 1511, ni plus tard que 1512.

au dire de Vasari, y accourut, et qu'ainsi Raphaël eut tout le loisir de la voir.

Ceci bien avéré, il reste pour constant que Raphaël et Michel Ange travaillèrent pendant le même espace de temps, l'un dans la salle *della Segnatura* au Vatican, l'autre dans la chapelle Sixtine, où il ne se laissa visiter par personne. Ainsi, les quatre peintures dont nous avons fait la description, furent exécutées sans aucune influence des ouvrages de la chapelle Sixtine, dont on prétend que la vue produisit un agrandissement sensible dans la manière de Raphaël.

Mais qui n'a pas aperçu que ces quatre peintures, considérées non-seulement dans leur ordre de succession, mais jusque dans les parties d'une seule, comme celles du haut de la Dispute du S. Sacrement, comparées à celles de la scène inférieure, offrent une progression continue. Bellori l'a judicieusement observé sur ce premier tableau de Raphaël à Rome [1] : *Essendo maraviglia*, dit-il, *come della gloria di sopra, qui sotto, si fosse Rafaello tanto ingrandito ed avanzato in si breve spazio.*

[1] Bellori, Descrizioni delle Pitture.

Si cet effet d'un agrandissement de manière, d'un développement graduel de formes et de dessin, s'est fait remarquer chez Raphaël avant qu'il vînt à Rome, s'il s'est manifesté de même dans les quatre premiers ouvrages du Vatican : le tort de Vasari, résultat d'une première prévention, auroit donc été de rapporter comme dû précisément aux œuvres de Michel Ange, ce qui étoit le fait d'une propriété de Raphaël, ou du moins de l'attribuer uniquement à la découverte de la chapelle Sixtine. Mais ceux qui ont combattu Vasari ont eu aussi le tort, ou de donner à ses paroles une extension qu'elles ne comportent pas, ou de lui supposer l'intention d'élever Michel Ange en rabaissant Raphaël. L'influence des ouvrages d'un maître sur la manière de voir et de faire d'un autre, n'est pas une de ces choses qu'on puisse ou fixer ou démontrer, et surtout faire avouer à qui voudroit la nier. Cela ne se prouve qu'au sentiment.

Ainsi nous serons d'accord avec Vasari, s'il est simplement question d'accorder que l'aspect des peintures de la chapelle Sixtine dut produire une forte impression sur Raphaël. Qui est-ce, encore aujourd'hui, qui,

en passant de la vue du Parnasse et de la Dispute du S. Sacrement à celle des Sibylles et des Prophètes gigantesques de Michel Ange, ne seroit pas frappé de la hardiesse plus qu'idéale, de l'excès même de grandeur et de proportion de ces personnages tracés par un génie tellement original, qu'il ne prit nulle part ses modèles, et ne put trouver nulle part d'imitateurs?

Certainement la controverse qui a eu lieu sur ce que Raphaël a dû ou n'a pas dû à Michel Ange, et cette interminable dispute à laquelle les paroles de Vasari[1] ont donné lieu, reposent sur un malentendu entre les sectateurs des deux écoles romaine et florentine. C'en est un de prétendre, d'après un fait équivoque, et même en le supposant vrai, établir une supériorité magistrale de Michel Ange sur Raphaël, et comme une redevance du dernier envers le premier. Il y auroit, au contraire, si l'on vouloit renouveler la querelle, de quoi faire ressortir, par les obligations même que Raphaël aurait eues à Michel Ange, la supériorité du peintre d'Urbin, en

[1] « Per le cose vedute di Michel Angelo migliore ed ingrandi fuor di modo la maniera, e diedele più maestà.

cela que, lorsque son rival ne put jamais ajouter une qualité à celle de dessinateur, qu'il posséda si éminemment, lui eut le mérite de réunir le plus grand nombre de celles qui constituent le peintre.

Et pourquoi ne pas reconnoître que, tandis que Michel Ange, beaucoup trop exclusif, n'a jamais profité dans les ouvrages de Raphaël, d'aucun des mérites qui lui manquoient, Raphaël auroit eu la propriété de faire son profit des exemples de Michel Ange? La nature est bien le véritable exemplaire auquel l'artiste doit rapporter et confronter son ouvrage. Toutefois l'ouvrage d'autrui lui offre aussi un parallèle utile. Les manières de voir des autres sont pour lui comme d'autres yeux, par lesquels il aperçoit plus clairement ses propres défauts. Ce seroit donc une louange de plus à donner à Raphaël, qui, au lieu d'emprunter aux œuvres de Michel Ange, n'auroit dérobé qu'à l'artiste le secret d'une plus grande manière. Et il ne semble pas que Vasari ait dit autre chose. Or, une telle manière d'emprunter à un autre, non ses idées, non ses compositions, ou quelques parties de ses ouvrages, mais ce qu'on doit appeler sa vertu, ressemble à l'emprunt

qu'on fait au feu, dont on prend la chaleur, sans rien dérober au foyer qui la produit.

Peinture du prophète Isaïe.

—

Gravée par Chapron, à la tête de sa collection des loges.

A en croire les récits et les traditions, sur la date des ouvrages de Raphaël qui furent entrepris à cette époque, il y auroit bien lieu tout à la fois de justifier Vasari, s'il n'a dit ou s'il n'a entendu dire que cela, et de le combattre aussi dans le cas où son intention auroit été de donner plus de valeur à l'espèce d'emprunt qu'on vient de réduire à son véritable terme.

On cite, en effet, comme preuve d'une amélioration et d'un agrandissement sensible dans la manière de Raphaël, les peintures qu'il fit successivement du prophète Isaïe dans l'église de S. Augustin, et des Sibylles et des Prophètes à l'église de *Santa Maria della Pace*.

Vasari [1] donne à entendre que la figure du prophète Isaïe, qu'on voit peinte à fresque sur un des piliers de l'église, auroit succédé à une autre, que Raphaël aurait effacée après avoir vu la chapelle Sixtine. Quoi qu'il en soit de cette particularité, on est obligé de con-

[2] Vasari, *ibid.*

venir qu'il y a réellement dans cette figure, et dans cette seule figure, entre un si grand nombre d'autres, quelque chose qui rappelle les Prophètes de Michel Ange. C'est aussi le sentiment de Louis Crespi, fils du célèbre peintre dit *l'Espagnolet*[1] : « J'avoue, dit-il, que, quand je vis le Prophète Isaïe, je restai surpris, et je l'aurois jugé de Michel Ange, à la grandeur du style, à la hardiesse et à la liberté des contours. »

Nous oserons dire de plus, qu'elle en tient encore par une sorte d'insignifiance d'attitude, par un manque d'expression dans la physionomie, et par un vide d'intérêt, qu'on n'est guère habitué à remarquer chez Raphaël, lorsqu'il est lui-même, tel que nous le verrons tout à l'heure dans de pareils sujets, à l'église *della Pace*. Qui sait si son intention ne fut pas de faire voir, par une sorte de singerie ou de contrefaçon, si facile à tous les artistes, qu'il auroit pu, comme on dit, *faire du Michel Ange*. Quelque peu de valeur que paroisse avoir cette opinion, nous la préférerions à celle de Comolli[2], qui suppose comme pos-

[1] Lettere pittoriche, tom. II, pag. 340. — [2] Vita ined. (Comolli), note 44, pag. 35.

sible, que ce qu'il y a de *michelangesque* dans cette figure seroit dû à Daniel de Volterre, chargé de la restaurer, après l'accident qui l'avoit dégradée [1].

Malgré ce qu'elle a pu subir de changement, elle conserve assez de beautés et de mérites propres à Raphaël, pour permettre d'affirmer qu'il y règne une largeur de style remarquable, et même de cette véritable grandeur, qui ne vise pas à le paroître plus qu'elle ne l'est. Raphaël y montra, selon Mengs, le grandiose des Prophètes de la chapelle Sixtine, avec cette différence, que *chez lui l'artifice est caché, lorsque chez Michel Ange il se fait voir par trop à découvert.* Si donc Raphaël s'étoit proposé, dans cet ouvrage, quelque ressemblance de manière avec son rival, ce seroit encore avec ses propres moyens qu'il l'auroit fait. Mais dans toute lutte, l'honneur de l'effort produit par l'athlète pour vaincre, ne lui appartient pas moins, quoiqu'il soit dû à la force que lui oppose son antagoniste.

[1] Au temps de Paul IV, le sacristain de l'église voulant nettoyer cette peinture, eut la maladresse de la laver, et la gâta. Voyez *ibid.* les autorités rapportées sur ce fait, par Comolli.

Peintures des Prophètes et des Sibylles, à l'église *della Pace.*

Gravées par Volpato.

Si quelque chose nous porte à croire que l'imitation du style et de la manière de Michel Ange, imitation dont il faut convenir, dans la peinture du Prophète Isaïe, fut de la part de Raphaël une véritable exception, c'est l'ouvrage bien plus important des Prophètes et des Sibylles, dans une chapelle de l'église *della Pace.* Vasari en fait mention immédiatement après. Quoiqu'il règne sur la date précise de ces peintures quelques versions diverses [1], on ne peut s'empêcher d'accorder qu'elles furent exécutées après 1511; et la date de 1519, qu'on lit auprès de la chapelle, ne doit avoir rien de commun avec l'époque de leur exécution.

Il nous semble que le choix même des sujets, soit qu'il ait été dû uniquement à Raphaël, soit qu'il lui ait été inspiré par son protecteur et son ami Augustin Chigi, à qui la chapelle appartenoit, est une preuve nouvelle, et de l'espèce de concurrence dont on

[1] Augustin Chigi, qui commanda ces peintures à Raphaël, a fort bien pu ne placer que long-temps après l'inscription qu'on lit à l'entrée de la sacristie, laquelle rapporte à 1519 la dédicace faite à la Sainte-Vierge de la chapelle où sont les Sibylles et les Prophètes. Voyez *ibid.* Comolli, page 35, note 45.

vient de parler, et du temps où, selon Vasari, elle eut lieu. A voir Raphaël s'exercer, dans cet ouvrage, précisément sur le même genre de figures et de personnages qui forment la principale décoration de la chapelle Sixtine, n'est-on pas fondé à supposer qu'il eut en vue de se mesurer tout-à-fait avec Michel Ange, sur le même terrain, et d'établir d'une façon plus évidente en quoi son talent différoit d'avec celui de son rival?

Nous accorderons donc sans difficulté aucune, que les Prophètes et les Sibylles de l'église *della Pace*, un des ouvrages les plus achevés de Raphaël, déposent d'un accroissement assez notable, pour devoir indiquer le plus haut degré de ce qu'on appelle sa seconde manière; mais ce que nous croyons y voir encore, c'est qu'ils paroîtroient avoir été faits dans la vue d'annoncer plutôt la dissemblance de son goût avec celui de Michel Ange, que le dessein de s'en rapprocher.

Peu de figures portent à un plus haut degré le caractère d'inspiration divine, de ce sentiment noble, profond, mystérieux, empreint dans les écrits des prophètes. Ceux qui se sont attachés à une analyse plus sentimentale des nuances qui varient l'expres-

sion de ces personnages, ont cru trouver dans les traits que le pinceau a tracés de chacun d'eux, les diversités même de leur génie et de leur langage; car le propre des ouvrages de Raphaël est de donner encore plus à penser qu'à voir; et ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on lui a appliqué ce que Pline a dit de Timanthe : *In omnibus ejus operibus intelligitur plus semper, quam pingitur* [1].

Raphaël n'a point habillé de figures avec plus d'ampleur et de dignité que celles de ses Prophètes. Si on prend la peine de leur comparer sous ce rapport les ajustements souvent bizarres ou vulgaires, les attitudes chargées, les caractères de tête presque toujours *inexpressifs* des Prophètes de Michel Ange, on n'y trouvera rien qui puisse prêter à l'idée d'aucun emprunt fait par Raphaël. Le parallèle qu'on voudroit faire des figures de femme de l'un avec celles de l'autre, écarteroit encore plus tout soupçon à cet égard. Michel Ange n'a jamais porté plus loin que dans ses Sibylles de la chapelle Sixtine une sorte d'*étrangeté* de costumes, de formes, et d'une

[1] Pline, liv. 35, chap. 36, édit. d'Hardouin. On peut terminer la citation : *Et cùm ars summa sit, ingenium tamen ultra artem est.*

manière d'être qui n'est ni féminine ni virile, et dont le type n'a aucun analogue. Raphaël n'a guère présenté, dans aucun de ses ouvrages, de conceptions plus nobles, plus gracieuses, plus religieuses à la fois, que celles de ses Sibylles : la grâce, la variété, la beauté des ajustements, y sont au niveau de l'élévation des pensées.

Lors donc qu'on prétend établir sur ces ouvrages un rapport entre l'œuvre de l'un et de l'autre peintre, ce rapport (le titre des sujets excepté), sera non celui de la ressemblance, mais celui de la disparité. Loin que Raphaël ait rien imité des Sibylles et des Prophètes de Michel Ange, on diroit qu'il se seroit proposé de montrer précisément ce qui leur manque [1], c'est-à-dire, la noblesse des formes, la dignité du caractère, la beauté des physionomies, la propriété du sujet.

Parallèle de Michel Ange et de Raphaël.

Le parallèle dont l'ouvrage des Sibylles de *Santa Maria della Pace* a offert l'occasion, nous force de répéter ce que l'on redira peut-être encore : c'est que, dans le fait, les génies de ces deux grands hommes n'eurent rien

[1] Lanzi, Stor. Pittor., p. 62.

de commun; leur germe fut divers, et ne pouvoit pas produire les mêmes fruits.

Pour s'en convaincre, il suffit de se reporter à l'époque où chacun d'eux naquit, et de songer à l'état de foiblesse où le manque d'usages propices à l'imitation du corps humain, avoit dû maintenir le dessin. Ce fut par les profondes recherches, et l'étude opiniâtre de l'anatomie, que Michel Ange s'ouvrit, et indiqua à ses successeurs, parmi les diverses routes de l'imitation, celle qui conduit à la science fondamentale des formes du corps. Raphaël forma son dessin de la combinaison des meilleurs ouvrages de son temps, mais surtout il l'améliora par l'étude de l'antiquité : on l'a déjà dit plus haut; et Vasari nous apprend qu'il s'y livroit sans cesse : *ch' egli studiasse continuamente* [1].

Ces deux genres d'étude furent-ils chez eux le résultat ou la cause de la disposition de leur esprit et de la tendance de leur goût? Quelle que soit la réponse, il est toujours certain que l'une ou l'autre étude aura une influence nécessaire, et sur les ouvrages, et sur l'impression qu'ils pourront faire. Michel

[1] Vasari, *ibid.*, p. 181.

Ange s'étoit habitué de bonne heure à ne voir dans l'étude de l'homme, que l'homme physique, ou un composé d'os, de muscles, de tendons. L'extrême habileté qu'il acquit à faire briller dans son dessin les ressorts de cette charpente, le porta à préférer les sujets où il pouvoit faire montre de ce savoir. Mais l'inconvénient du savoir anatomique, quand il domine tous les autres chez l'artiste, est de remplacer, par l'énergique expression de la forme corporelle, l'expression morale de l'âme et du sentiment. Ainsi Michel Ange semble s'être plus occupé de faire mouvoir ses figures (en quoi il n'a point d'égal), que de les faire penser. Généralement, nulle sensibilité dans ses têtes, nulle grâce dans ses compositions, nulle prétention, soit à exprimer la beauté, soit à rendre les variétés des âges, des sexes, des conditions, des costumes. Il ne connut qu'une qualité, celle de la force, qu'un mode d'expression, celui d'une humeur sombre.

Le talent de Raphaël se forma, comme on l'a déjà vu, de beaucoup plus d'éléments, et le goût de l'antique fut en définitive celui qui les épura et les coordonna. Déjà préparé et porté de bonne heure à embrasser l'universa-

lité des qualités qui composent le peintre, il tendit constamment, et s'éleva progressivement, depuis son premier jusqu'à son dernier ouvrage, à cette sorte de point de vue moral qui place les impressions du sentiment avant celles de la science. Celle-ci ne fut pas son but, encore moins son but unique, mais seulement le moyen de donner la meilleure forme à ses pensées, et d'exprimer le caractère de chaque sujet selon chacune de ses convenances. Aussi lorsque, dans la forme et le dessin, son rival n'a qu'un ton, lui, il en change à son gré, ou, pour mieux dire, il change de mode au gré du sujet qu'il traite. Enfin, ce qu'il faut dire à son avantage, c'est qu'il s'est exercé sur tous les genres, depuis le plus naïf jusqu'au plus sublime : compositions religieuses, historiques, mythologiques, allégoriques, il a tout embrassé; il a fait revivre chez les modernes toutes les inventions du monde poétique des Grecs.

Si Michel Ange est le plus grand des dessinateurs, Raphaël est le premier des peintres. Or, l'idée de peintre comprend bien plus de choses que celle de dessinateur. Si Michel Ange a eu l'avantage, dans son style de dessin original, de ne pouvoir être mis en parallèle

avec personne, Raphaël a eu le mérite d'affronter, dans tous les genres, tous les points de parallèle, et surtout ceux de l'antiquité.

Peinture de la Galatée à la Farnésine.

Gravée par Richomme.

Admirons, en effet, avec quelle facilité il sut, dans ses nombreuses inventions, passer d'un ordre d'idées à un autre.

Dans le même temps qu'il compose ses Prophètes et ses Sibylles, pour la chapelle d'Augustin Chigi, à l'église *della Pace*[1], il trace dans le palais de ce célèbre amateur la composition de sa Galatée; composition pleine de charmes, et qu'on croiroit inspirée par le génie de la peinture antique. Cela dit, mieux que nous ne l'avons pu faire, quelle fut la diversité des deux talents qu'on vient de comparer, et quelle fut la propriété de celui de Raphaël à tendre vers cette manière noble, pure et gracieuse qui constitue le style de beauté idéale des anciens. Au reste, ce qu'il écrivoit à Balthasar Castiglione, au sujet de

[1] Selon Vasari, et d'après l'ordre dans lequel il fait mention des ouvrages de Raphaël, ordre que nous tâchons de suivre aussi, parce qu'il indique celui dans lequel ils furent exécutés, la Galatée auroit été faite après le prophète Isaïe, et dans le même temps que les peintures de l'église *della Pace*. Voy. Vasari, *ibid.*, p. 182.

cette peinture, nous dispense de toute observation conjecturale à cet égard.

« . . . Quant à la Galatée, dit-il, je me « tiendrois pour un grand maître, s'il y avoit « seulement la moitié de tous les mérites dont « vous me parlez dans votre lettre. Mais je « dois attribuer vos éloges à l'amitié que vous « me portez. Je sais que pour peindre une « belle, il me faudroit en voir plusieurs, et « avec la condition que vous seriez avec moi, « pour m'aider à faire choix du meilleur. Mais « y ayant si peu, et de bons juges, et de beaux « modèles, j'opère d'après une certaine idée « qui se présente à mon esprit. Si cette idée a « quelque perfection, je l'ignore; c'est à quoi « cependant je m'efforce d'atteindre[1]. »

On voit, par ce peu de mots, que Raphaël se donnoit réellement pour but la recherche de ce beau, que l'art ne peut réaliser qu'à l'aide de nombreux parallèles, par le choix de ce que la nature présente à l'art, mais aussi par l'effort que fait l'imagination de l'artiste, pour se créer un type de perfection propre à diriger son goût dans l'exécution de son ouvrage.

[1] *Voyez* à l'Appendice, n° 6, le texte entier de la lettre.

Petit tableau de la Vision d'Ézéchiel.

—

Gravé par de Poily.

Nous rapportons à cette époque, et nous aurions même dû en faire mention plus tôt, le tableau de la Vision d'Ézéchiel[1], malgré l'opinion de Vasari, qui s'est trompé sur la date[2], et aussi sur le véritable sujet de la composition, croyant y voir un Christ en manière de Jupiter, dans le ciel, environné des quatre Évangélistes.

Sans prétendre entrer ici dans l'explication de la vision prophétique racontée par Ézéchiel, il nous suffit de savoir que Raphaël a tiré son sujet du chapitre premier de ce prophète, où se trouve décrite la vision miraculeuse des quatre figures ailées, sous la forme d'un homme, d'un lion, d'un taureau, et d'un aigle. Le prophète est censé, dans le tableau, transporté loin de la terre, par deux anges, et au-dessus des nuages. C'est là que se fait

[1] Ce tableau, original ou copie, faisoit partie de la collection du duc d'Orléans, aujourd'hui à Londres. — [2] Vasari, *ibid.*, p. 194, place l'exécution de ce tableau après celle de la Ste Cécile, dont on a la date certaine, laquelle est l'an 1513. Malvasia (*Felsina pittrice*, tom. 1, pag. 44) cite une pièce authentique, trouvée dans les comptes de dépense du comte François Ercolani, de Bologne, pour qui le tableau fut fait, et qui le paya la valeur de 8 ducats d'or. La date de ce payement de 8 ducats est de 1510. Cela ne prouve pas toutefois que l'envoi du tableau soit de la même année; la somme ayant pu être avancée.

à ses yeux la révélation de ce qu'il racontera. Il n'est pas étonnant que l'idée d'un Jupiter se soit présentée à l'esprit de Vasari en parlant de cet ouvrage. La pose, l'attitude grandiose du prophète, la noblesse de la tête, l'expression contemplative de la physionomie, tout annonce la merveille des pensées où le spectacle qui s'offre à lui tient son esprit enchaîné. Les animaux symboliques participent de l'inspiration prophétique.

Ce petit tableau, dont les copies qu'on en a faites empêchent de discerner l'original, fut acheté par Nicolas Poussin, et envoyé en France. Ce fut pour lui donner un pendant, qu'il fit de la même grandeur son Ravissement de S. Paul; et il demandoit, dit-on, qu'il servît de couverture au tableau d'Ézéchiel.

Raphaël étoit déjà arrivé au point où, fixé à Rome, entouré de plusieurs élèves, et disposant du talent de plus d'un collaborateur, il pouvoit entreprendre et conduire à la fois des ouvrages fort divers. L'habitude qu'il paroît avoir eue, selon qu'on l'a remarqué plus haut, de faire aussi des cartons, c'est-à-dire des dessins arrêtés, même pour les tableaux à l'huile, lui donnoit la facilité d'une division de travail entre ceux qu'il y employoit. De

là il est résulté que, ne faisant point ses ouvrages l'un après l'autre, plusieurs peuvent appartenir à une même date. Or, dans l'ordre nécessairement successif de leurs descriptions, on doit accorder quelque arbitraire, puisqu'il faut placer l'un avant, ou après l'autre, des ouvrages qui furent faits tous ensemble dans un même laps de temps.

Tableau de la Vierge de Fuligno.

—

Gravé par Desnoyers.

Il paroît constant que c'est à l'époque qui s'étend de 1511 à 1513 que se rapporte le grand et admirable tableau à l'huile de la Vierge, qu'on appelle de *Fuligno*, fait par Raphaël pour Sigismond Conti, secrétaire camérier du pape Jules II. Il y a dans cet ouvrage bien connu, et que sa belle gravure, qui l'est encore plus, doit rappeler au lecteur, de quoi prouver à lui seul, par les variétés de style et de caractère qu'on y admire, ce qu'on a avancé plus haut; c'est que Raphaël savoit toucher toutes les cordes et parcourir tous les tons de l'échelle imitative. Veut-on voir jusqu'où peut aller la vérité de ressemblance et de portrait, sans sécheresse et sans minutie, et portée à ce point qui paroît défier la nature? Que l'on considère l'attitude, la tête, les mains de Sigismond Conti. Le style d'Holbens, dans

sa prétention, qui semble être celle de calquer l'original, sera plus froid, et ne sera point plus vrai. Nous ne saurions mieux louer le S. Jean-Baptiste de ce tableau, qu'en laissant parler Vasari : « On le reconnoît, dit-il, à ces « formes amaigries, résultat de la pénitence et « du jeûne ; son visage, miroir de son âme, « annonce cette franchise et cette brusquerie « familière à ceux qui fuient ou méprisent « le monde, et qui, s'ils y paroissent, s'y « montrent ennemis de toute dissimulation. » Voilà ce que Pline appeloit *pingere mores*, expression dont la traduction littérale ne rend pas assez l'esprit, et qui doit signifier *peindre le moral de chaque sujet*.

Tel fut éminemment le mérite de Raphaël. C'est dans le même principe de vérité naturelle, et appropriée aux costumes et au caractère de chacun, que le S. François et le S. Jérôme semblent avoir été étudiés et rendus par Raphaël. Son intention fut peut-être de faire d'autant plus ressortir, par leur contraste, le charme idéal et la beauté céleste de la Vierge avec l'Enfant Jésus, qui, descendue du ciel et portée sur des nuages, fixe les regards des différents personnages, objet tout à la fois de leurs hommages et de leurs prières.

On ne sauroit mieux marquer par l'art cette ligne de différence, qui sépare la nature humaine de la substance des êtres surnaturels.

Au milieu du tableau, et sous le groupe de la Vierge, est un enfant debout, élevant la tête et le regard vers elle; on en admire la beauté, la grâce et les contours. Il tient un cartel sur lequel Raphaël écrivit, ou eut l'intention d'écrire quelques lignes; mais il n'y en a plus de traces. Du reste, on compte ce tableau parmi ceux de ce maître qui sont à la fois les plus vigoureux de couleur et d'exécution, et les mieux conservés[1].

Peintures de la seconde salle par Raphaël au Vatican.

—

Gravées par Volpato et Morghen.

L'exécution des salles du Vatican eut lieu à diverses reprises. Les témoignages écrits que chacune d'elles présente, et ceux même des sujets où interviennent les portraits de Jules II et de Léon X, nous prouvent que les trois salles où Raphaël travailla personnelle-

[1] Ce tableau est connu aussi sous le nom de la Vierge au Donataire, parce que S. François, S. Jean-Baptiste et S. Jérôme y sont peints présentant à la Vierge un bienfaiteur. Il fut placé d'abord, à Rome, dans l'église de l'*Ara Celi.* En 1565, Anne Conti, nièce de Sigismond, le fit transporter dans l'église de Ste Anne, à Fuligno. Les événements de la guerre le firent venir à Paris et retourner à Rome, où on le voit aujourd'hui dans le Musée des tableaux du Vatican.

ment ne furent terminées que dans le cours de neuf années.

Le travail de la peinture à fresque se compose nécessairement de deux opérations distinctes, et qui peuvent se succéder sans se suivre immédiatement. Le peintre en ce genre fait deux fois son tableau : la première, dans un dessin sur carton, terminé et quelquefois colorié, de la grandeur que doit avoir le tableau qui en devient la répétition. Ainsi se trouve divisée en deux temps l'exécution de la peinture; ce qui permet à l'artiste d'interrompre et de reprendre à son gré la première opération, lorsque la seconde demande à être terminée sans discontinuation.

Les ouvrages dont nous venons de rendre compte purent donc être exécutés par Raphaël, pendant qu'il préparoit les cartons de la seconde salle du Vatican, c'est-à-dire, dans l'espace de temps qui comprend les années 1510, 1511, et celle de 1512, dont nous trouvons la date écrite au plafond de la fenêtre que surmonte la peinture du miracle de Bolsène, où Jules II est représenté. Ce pontife figurant dans deux des peintures de cette salle, et les deux autres se rapportant à l'histoire du pape Léon X, nous pouvons

croire d'abord que les deux premières furent exécutées avant le 13 février 1513, jour de la mort de Jules II; mais nous sommes encore plus certains que les deux autres n'ont pas pu être commencées avant l'exaltation de Léon X, qui eut lieu le 11 mars 1513.

Ainsi le tableau du miracle de Bolsène, et celui d'Héliodore, précédèrent ceux d'Attila et de la délivrance de S. Pierre.

Raphaël avoit débuté dans les salles du Vatican par un choix de conceptions et de sujets poétiques ou allégoriques, qui peuvent convenir à tous les temps, comme à toutes sortes de palais. Ce genre de compositions sages et tranquilles, étoit alors tout-à-fait en harmonie avec la nature et les moyens de son talent. On ignore s'il fut le maître de choisir ces sujets, ou s'ils lui furent dictés et inspirés par quelqu'un des illustres savants de cette époque, plus versés qu'il ne pouvoit l'être dans les connoissances archéologiques, que de telles compositions durent exiger.

Les sujets qui vont suivre, depuis ceux de la salle dont il va être question, jusqu'aux compositions de la salle de Constantin, qui ne fut terminée qu'après la mort de Raphaël, nous présentent un système tout nouveau de

peintures historiques, c'est-à-dire, puisées dans des faits, et prises à des époques diverses de l'histoire sacrée ou profane, mais ramenées, par un génie particulier d'allusion, tantôt à la fondation de l'église de Rome, à la puissance temporelle des papes, tantôt à des faits récents, adroitement transformés sous l'image d'événements très-antérieurs; ce qui a permis au peintre d'introduire dans leur représentation les personnages d'anciens pontifes, sous la ressemblance des papes qui commandèrent ces travaux.

Peinture de la Messe de Bolsène.

Ainsi, dans le sujet qu'on appelle la Messe de Bolsène, Raphaël a trouvé moyen, en reproduisant l'image d'un miracle qu'on rapporte à l'an 1264, sous Urbain IV, de faire allusion aux nouvelles hérésies qui commençoient à agiter l'Église, sur le mystère de la présence réelle. Par suite de cette transposition, il imagina de placer le portrait de Jules II sur la personne du pape assistant à cette messe, où le prêtre incrédule découvre, avec une surprise mêlée de confusion, le corporal ensanglanté par l'hostie.

Cette composition offre plusieurs coups de maître. Le premier consiste dans l'ingé-

nieuse adresse avec laquelle Raphaël adapta sa scène à un local découpé en trois espaces par la fenêtre. Il sut encore ici, de ce qui étoit une difficulté, tirer non-seulement un agrément, mais, on peut le dire, un tel à-propos, qu'on croiroit, non que la peinture s'est accommodée à la sujétion de l'espace, mais que l'espace s'est soumis à la disposition du peintre, pour l'aider à produire l'heureux effet décoratif qu'on y admire.

Si on passe ensuite à l'effet moral de la composition, Raphaël semble n'avoir jamais été plus heureux, à réunir dans un sujet la variété des groupes et de leurs mouvements, avec cette unité dramatique d'expression qui rattache ici tous les personnages, divisés par l'espace qu'ils occupent, au point central de l'événement auquel chacun prend part d'une manière si diverse. Quoi de plus admirable que les oppositions ménagées entre les affections de crainte, de curiosité inquiète des assistants, ou des femmes émues par le spectacle du miracle opéré, et la rude impassibilité des palefreniers pontificaux, agenouillés au bas des degrés, et la sainte gravité du pontife, ainsi que des cardinaux de sa suite,

chez qui la foi ne sauroit donner aucun accès à l'étonnement.

La peinture de la Messe de Bolsène est enfin un des ouvrages où Raphaël s'est le plus approché de ce point, qui pourroit être celui de l'alliance de la couleur avec le dessin. On y voit une imitation très-sensible du coloris de l'école de Venise. Tout le monde est d'accord que plusieurs des têtes-portraits de cette composition, soutiendroient le parallèle avec celles du Titien.

Tableau d'Héliodore.

—

Gravé par Volpato.

La peinture de l'Héliodore doit avoir succédé immédiatement à celle de la Messe de Bolsène.

Raphaël s'y est élevé au plus haut point de ce qu'on appelle l'art de la composition, c'est-à-dire, celui qui devient l'instrument des plus grandes combinaisons du génie. On peut bien affirmer encore que ce fut lui qui, le premier, en ouvrit les routes. Car, on l'a déjà fait observer, la peinture jusqu'alors n'aspirant qu'à faire le portrait des personnes et des choses, telles que les donnoit l'état contemporain de la société, une composition n'étoit guère qu'une sorte de miroir, où se répétoient sans art, et quelquefois sur un seul plan, les

images des cérémonies religieuses ou civiles.

Une composition telle que celle de l'Héliodore fut donc une chose jusqu'alors sans exemple : disons encore qu'elle est restée jusqu'ici sans égale. Que pourroit-on opposer au génie de Raphaël, dans d'aussi imposants sujets, dans des conceptions à la fois aussi animées, aussi fécondes d'idées, que riches d'action, d'expression et de mouvement ? Ce n'est pas qu'il ne se soit, par la suite, rencontré de fort beaux génies en cette partie de la peinture, où l'invention a la plus grande part. Mais ce que les compositions de Raphaël ont de supérieur à celles de tous les autres, c'est que rien n'y sent la composition. D'autres ont disposé leurs figures avec beaucoup d'art, mais on y voudroit moins d'apprêt. Chez Raphaël, la recherche ne se montre point : les figures de chaque scène sont à l'action, sans paroître des acteurs ; il y a toujours, dans le lien qui les rassemble, une raison qui persuade qu'elles ne pouvaient pas être autrement. Elles sont posées sans paroître avoir été composées.

Aussi ce qu'il y a de plus remarquable dans de pareilles conceptions, est précisément ce qu'on ne sauroit décrire.

Contentons-nous donc de faire observer d'abord dans le tableau d'Héliodore, cet ingénieux motif d'allusion dont on a parlé, à la faveur duquel le peintre sut encadrer, si on peut le dire, dans un trait de l'histoire de la Bible, le résultat des opérations politiques du règne de Jules II.

Si Raphaël veut représenter ce pontife et prince guerrier, punissant les ravisseurs des biens de l'Église, et les forçant à restitution, il va nous montrer le grand-prêtre des Juifs, Onias, implorant dans le sanctuaire la vengeance divine contre le spoliateur Héliodore, envoyé par Antiochus. Voilà ce qu'on voit dans le fond du tableau, et là aussi est la grande pensée du peintre. Sans ce point de vue principal du grand-prêtre, qui prie, le reste de la scène, ou ne seroit point expliqué, ou manqueroit de ce merveilleux qui lui donne le plus haut intérêt. Le cavalier, les deux jeunes hommes qui s'élancent et fondent sur l'ennemi terrassé, ne paroîtroient plus les envoyés d'un pouvoir céleste.

N'oublions pas de remarquer ensuite avec quel art, qui semble n'être point de l'art, tout l'espace du milieu du tableau est resté vide. Et bien, ce vide, qui divise réellement

la composition, est précisément le lien de l'unité morale et graphique. En même temps qu'il sert à mieux diriger sur le grand-prêtre l'attention avec la vue du spectateur, chacun comprend que c'est une des conditions du sujet, puisque c'est l'espace que viennent de parcourir les ministres de la vengeance : et voilà encore ce qui motive le refoulement des spectateurs dans le coin du tableau opposé à celui qu'occupe Héliodore. La frayeur les a nécessairement précipités de ce côté. De là ce beau et naturel contraste de toutes les expressions de crainte, de curiosité, d'étonnement, d'une part, opposées au spectacle de violence, de douleur et de rage d'Héliodore et de ses satellites, de l'autre.

On sait assez que le groupe du pape Jules II, porté sur la *sella gestatoria*, n'est là qu'un simple hors-d'œuvre conventionnel, dont le spectateur est censé faire abstraction. Ce fut, de la part de Raphaël, un hommage rendu à l'auguste protecteur de son talent. Mais il faut encore y voir le véritable mot du système de sujets par allusion, dont on a parlé. Le vrai Jules II, dans le sens de ce système, est Onias, et Héliodore représente les barons de l'Église, terrassés et dépouillés.

Jules II mourut le 13 février 1513, et le 11 mars suivant, on l'a déja dit, le cardinal Jean de Médicis lui succéda, sous le nom de Léon X. On devine déjà que Raphaël n'eut point à perdre à ce changement. S'il y en eut même pour lui, ce fut en augmentation de faveur, de confiance et de travaux.

Ceux des salles du Vatican ne paroissent avoir dû éprouver qu'une légère discontinuation, produite par le court interrègne qui eut lieu. Sans doute, aussi, le choix du nouveau pontife dut apporter quelque changement aux projets des deux peintures qui devoient compléter la décoration de la salle dont nous avons interrompu la description. Les deux sujets dont il reste à parler auront pu être terminés dans l'année suivante : ainsi paroît l'indiquer l'inscription de la fenêtre placée sous la prison de S. Pierre : LEO X PONT. MAX. ANN. CHR. MDXIV. PONTIFICATUS SUI II.

La Délivrance de prison de S. Pierre.

Gravée par Volpato.

La peinture de la délivrance de S. Pierre aura, selon toutes les apparences, précédé celle d'Attila. Cette priorité nous semble devoir résulter de la nature même des circonstances auxquelles il est certain que, dans le

système de métaphore dont on a déjà parlé, le sujet fait allusion.

Raphaël ne pouvoit rien imaginer de plus flatteur et de plus honorable à la fois pour le nouveau successeur de S. Pierre, que de rappeler ce trait de conformité qu'il avoit eu avec le prince des Apôtres. Léon X, défendant, comme cardinal légat, les intérêts du saint-siége sous Jules II, avoit été fait prisonnier après la bataille de Ravenne, en 1512; et sa délivrance, qu'Égidius de Viterbes [1] considère comme miraculeuse, eut lieu précisément, jour pour jour, l'année d'avant son élévation au siége pontifical [2]. Voilà ce qui inspira le choix du sujet de S. Pierre miraculeusement sorti de sa prison.

Cette peinture, placée en face de la Messe de Bolsène, et de même au-dessus d'une fenêtre, reçut sans doute de la parité de son emplacement, la même disposition pyramidale, au moyen de degrés figurés d'un côté et de l'autre, pour recevoir les différentes scènes que sépare l'embrasure de la croisée. Dans le sujet de la Messe de Bolsène, on a admiré comment les différents groupes de

[1] Roscoë, Vie de Léon X, tom. 2, pag. 133. — [2] Bellori, Descriz. delle Pitt. — Lanzi, tom. 2, pag. 63.

personnages, malgré la division de leurs localités, concourent à produire l'unité de sujet, par la manière dont chacun y prend part. La peinture de la délivrance de S. Pierre présente au contraire le sujet comme découpé en trois tableaux.

Il est certain qu'il offre, non pas les parties distinctes d'une seule action, mais une action divisée en plusieurs temps successifs. La scène du milieu fait voir, au travers d'un grillage de fer, S. Pierre endormi et visité dans sa prison par l'ange qui va briser ses chaînes. Le second moment est celui de la sortie de prison : l'apôtre est précédé par l'ange lumineux, qui lui sert et de guide et de flambeau au milieu des gardiens plongés dans le sommeil. Du côté opposé, sont d'autres groupes de soldats : l'un d'eux, à la lueur d'un flambeau, éveille ses compagnons, et donne l'alerte.

Des critiques ont reproché à Raphaël cette transgression des limites de la peinture, et qui fut si ordinaire dans les tableaux polygraphes des premiers âges de l'art chez tous les peuples. On ne prétendra point ici la justifier. On dira seulement que cette erreur ne fut pas certainement de la part de Raphaël un effet de l'ignorance : car personne n'a jamais été

plus fidèle que lui à la règle de l'unité. Si l'on n'admet point que ce fut un souvenir du même sujet par Masaccio, disons qu'il aura été induit à prendre ce parti, par l'espèce de division en trois champs de la superficie que sa composition devoit remplir.

Du reste, il convient de regarder ce tableau comme ayant été une nouveauté dans la peinture de cette époque, et une preuve de l'ambition qu'eut Raphaël d'embrasser l'universalité de toutes les parties de son art. Nul certainement, avant lui, n'avoit songé à considérer la peinture du côté des effets ou des oppositions d'ombres et de lumières. Raphaël, traitant ici une scène nocturne, trouva dans les divisions d'espaces dont on a parlé, de quoi produire l'illusion de trois sortes de lumières : celle de l'Ange lumineux, celle de la lune, et celle d'un flambeau. On sait que la magie de semblables effets, dans les tableaux, est ce qui résiste le moins aux attaques du temps. Le temps sans doute a affoibli la valeur des teintes et des couleurs de cet ouvrage : mais il doit encore à la position qu'il occupe à contre jour, quelque chose qui en favorise l'illusion; et, pour peu que l'imagination se prête à lui rendre une partie de ce qu'elle a

perdu, on conviendra, qu'excepté certains artistes qui se firent des jeux et des effets de lumière un genre spécial, peu de peintres d'histoire disputeroient encore ici la primauté à Raphaël. Le tableau d'Attila va lui donner l'occasion de développer d'autres genres de supériorité.

Tableau d'Attila.

Gravé par Volpato.

L'Italie étoit devenue, depuis l'invasion de Charles VIII (1494), une sorte de proie, que les Français, les Allemands, les Espagnols, se disputoient dans tous les sens. L'ambition de Jules II avoit été, en détruisant chaque parti l'un par l'autre, d'arracher l'Italie aux étrangers. Léon X, étant cardinal, avoit secondé ses vues; et lorsqu'il parvint à la papauté, les événements le servirent assez heureusement[1] pour qu'il pût jouir, au moins pendant quelque temps, du succès de ses travaux. Son habileté dans l'art des négociations fut alors généralement vantée, et il passa pour avoir réussi à opérer la complète évacuation de l'Italie.

Il ne faut pas douter que le sujet d'Attila reculant contre la puissance d'en-haut, et cé-

[1] Vie de Léon X, par Roscoë, tom. 2, chap. 10.

dant aux exhortations de S. Léon, n'ait paru le plus favorable aux applications flatteuses que les circonstances permettoient de faire à la politique de Léon X. Toutes les nations belligérantes ayant cédé à l'influence du nouveau pontife, la paix auroit probablement été durable, si la mort de Louis XII ne fût venue troubler le nouvel état de choses. Cet état dura l'espace de deux années, jusqu'en 1515, où François Ier entra de nouveau en Italie. C'en fut assez, comme on le voit, pour motiver l'espèce d'à-propos allégorique de la composition d'Attila.

De toutes les conceptions de Raphaël, c'est peut-être celle où se montrent de la manière la plus brillante les ressources de son génie, et cet art inconnu et sans exemple avant lui, de rendre clair et facilement intelligible un sujet vaste dans son ensemble, nombreux dans ses parties, et dont l'action complexe par ses causes et ses effets, semble devoir impliquer contradiction pour le spectateur. Ainsi trois circonstances diverses de la même action, ou, si l'on veut, trois moments, et par conséquent trois mouvements, que le discours feroit parcourir successivement à l'esprit, doivent être rendus sensibles aux yeux, dans

une imitation qui ne sauroit être successive, puisque, resserrée dans un aspect unique, elle n'a pour juge qu'un seul coup d'œil.

Cette triple circonstance de la marche rapide de l'armée d'Attila, de son arrêt subit, et de sa retraite précipitée, se trouve ramenée à l'unité par la cause de l'apparition du pouvoir céleste, qui produit et explique le désordre dont le spectateur est frappé.

On voit d'un côté cette innombrable armée de barbares, déboucher d'une gorge de montagnes dans la plaine de Rome. Elle semble fondre comme un torrent prêt à tout engloutir. Mais quel est le redoutable ennemi qui l'arrête en un instant? quel guerrier formidable vient frapper de terreur ce chef barbare, monté sur un coursier vigoureux, et lui fait rebrousser chemin? On ne voit arriver à sa rencontre que le cortége modeste et tout pacifique du pape S. Léon [1], qui n'a d'autre arme que la croix. Oui; mais Attila aperçoit, au-dessus du cortége pontifical, les deux princes des Apôtres, Pierre et Paul,

[1] Figuré sous le portrait de Léon X. On reconnoît encore dans la suite du pape les portraits de plusieurs personnages du temps. Celui de Raphaël s'y trouve à côté de celui de Pérugin.

planant dans l'air, et qui lui ont dit : *Tu n'iras pas plus loin.* Le principe de cette terreur n'est connu que de lui dans le tableau, mais l'effet miraculeux s'en communique aux soldats. Cet effet irrésistible est celui d'une force répulsive, qui, comme un vent contraire, fait replier en arrière les étendards pour donner le signal de la retraite. Tout s'ébranle pour le retour. Les trompettes et les clairons ont déjà tourné le dos ; on diroit des flots emportés par un courant opposé. Toute l'armée va suivre ce mouvement rétrograde. Rien de plus remarquable que cette contradiction entre l'impulsion générale de la masse, et la répulsion qu'éprouve chaque partie.

Il n'est pas une seule des peintures dans cet ensemble des salles de Raphaël qui n'offre ainsi, comme une suite de poëmes différents l'un de l'autre; et tel est le génie poétique qui en fait le ressort principal, que l'admiration est forcée de se porter avant tout sur cette partie imaginative ou sentimentale du tableau ; de sorte qu'il semble que l'éloge de tous les mérites techniques, soit de couleur et de dessin, soit de costume et d'ajustements, seroit trop au-dessous d'ouvrages qui s'adressent aussi puissamment à l'intelligence

par la grandeur des pensées, à l'âme par l'énergie des expressions.

Peintures de la voûte.

Après de telles conceptions, il peut également paroître minutieux de mentionner les quatre sujets tracés en grisaille, comme ornements de la voûte de cette salle, et surmontant chacun une des grandes peintures qu'on vient de décrire.

Ces sujets, qui représentent le *Songe de Jacob*, le *Sacrifice d'Isaac*, le *Buisson ardent*, la *Descente de l'Arche*, n'ont réellement aucun rapport d'idée ou de motif avec les tableaux, et ils ne figurent là que de la manière dont nous allons voir, dans les compositions arabesques des loges, figurer cette multitude de petits sujets incohérents entre eux, qui se partagent les compartiments de la décoration. Toutefois, rien n'est à négliger dans tout ce qui est sorti de l'imagination de Raphaël. Ses plus petites compositions méritent d'être recueillies, parce qu'elles sont, comme ces pensées détachées de nos grands écrivains, des étincelles toujours précieuses, et par le foyer dont elles ont jailli, et par la propriété qu'elles ont de devenir de nouveaux foyers elles-mêmes.

Raphaël n'en étoit qu'à la moitié de sa se-

conde salle au Vatican, lorsqu'il perdit Bramante, qui l'avoit produit à la cour pontificale. Mais depuis long-temps il ne lui falloit plus d'autre appui que celui de sa renommée.

Léon X n'avoit pas tardé à lui prouver que les princes ont réciproquement besoin de la faveur des grands talents. Aussi Raphaël étoit-il accueilli à la cour du pape moins en protégé qu'en familier. Les preuves qu'il avoit données de l'étendue de son génie, et de sa capacité à embrasser tous les genres, l'avoient déjà fait regarder comme l'artiste universel, comme l'homme destiné à devenir le centre et le moteur de toutes les entreprises. Déjà sa réputation avoit rassemblé autour de lui une foule d'élèves ou de collaborateurs; ce qui nous expliquera comment les douze années qu'il passa à Rome, et qui furent les dernières de sa vie, purent suffire à l'accomplissement de ce nombre immense d'ouvrages qui portent son nom, ouvrages dans lesquels on ne peut se refuser à reconnoître l'action ou l'influence plus ou moins directe, soit de sa main, soit de son génie.

Ouvrages de décoration des

C'est avec de tels secours que nous allons voir Raphaël entrer dans de nouvelles car-

Loges du Vatican.

Gravés par Volpato.

rières de travaux, et reproduire de nouvelles branches de l'art antique. Chargé, comme héritier de Bramante, qui avoit à peine planté les fondations de la cour du Vatican (appelée la Cour des Loges), d'en continuer l'élévation, il la porta à trois étages ou rangs de galeries l'une sur l'autre. Nous ferons bientôt connoître quelle fut la capacité de Raphaël en architecture. Il suffit quant à présent de se rappeler [1] qu'il avoit étudié au moins la délinéation de cet art chez Pérugin, et, après son tableau du *Sposalizio*, l'École d'Athènes a dû faire pressentir qu'il n'en resteroit pas à ce point.

Ce fut sur son propre modèle, fait en bois[2] et composé par lui, que s'éleva la cour du Vatican, dont les galeries, ouvertes en portiques et en colonnes, circulant alentour (galeries qu'on appelle en Italie *loggie*), furent destinées par lui à recevoir un nouveau genre d'embellissement : nous disons nouveau seulement pour les temps modernes; car ce goût d'orner, auquel on a donné le nom de *grotesque* ou d'*arabesque*, étoit effectivement renouvelé de l'antique.

[1] *Voyez* plus haut, p. 12. — [2] Vasari, *ibid.*, p. 204.

Ce n'est pas ici le lieu de rechercher jusqu'à quel point ce genre étoit alors une conquête nouvelle. Le goût d'orner, si on veut par trop en généraliser la notion, appartient à un instinct universel, qu'on ne sauroit définir ni dans ses éléments ni dans ses produits, sans retomber dans l'idée de caprice. Mais le caprice peut être soumis à quelques distinctions, selon qu'il procède ou de l'ignorance et de la routine, ou des lumières de l'imitation et du goût, qui, dans tout genre d'invention, sait régler et modérer les écarts de l'imagination.

Sans doute on pourra trouver au genre de l'arabesque antique des points de comparaison partout, spécialement dans les ouvrages arabes ou gothiques, qui ne sont que des corruptions de formes ou d'idées appartenant originairement à ceux du Bas-Empire de Constantinople ou de l'Italie. Les deux siècles qui précédèrent celui de Raphaël avoient aussi déjà vu reparoître plus d'une tradition de cette manière d'employer, en les combinant, les éléments de tout genre qui entrent dans la décoration des édifices. Mais il falloit que la recherche et l'étude des ruines antiques vînt mettre le décorateur sur la vraie route

d'un goût qui avoit disparu depuis tant de siècles.

Déjà un certain Morto da Feltro, curieux investigateur de ces restes cachés et enfouis autour de Rome et de Naples [1] dans les tombeaux nombreux que leurs ruines mêmes avoient, si l'on peut dire, conservés, s'étoit occupé à faire revivre le goût auquel on donna le nom de *grottesche*, parce que c'étoit dans des souterrains appelés *grottes*, qu'on en trouvoit les modèles. Toutefois, pour reprendre dans des imitations nouvelles la valeur et tout le charme qu'il comporte, ce genre demandoit bien d'autres ressources qu'il n'en avoit trouvées chez le peintre de Feltro. Il se compose de tant de parties diverses, que si son mérite consiste dans l'élégante exécution de chacune, il dépend encore plus de l'heureuse combinaison de toutes.

A l'époque où Raphaël fut chargé de l'architecture et de la décoration des Loges du Vatican, on venoit de découvrir les Thermes de Titus. Il ne faut pas douter que les peintures d'ornement, dont étoient remplies toutes les salles de ce vaste édifice, ne lui aient

[1] Vasari, tom. 4, p. 128.

inspiré l'idée d'en appliquer le goût aux galeries, que peut-être il avoit disposées à cet effet dans la cour du Vatican, et dont la disposition lui est des plus favorables. Chaque arcade formant, dans la continuité de ces portiques, un petit plafond particulier, offre aux légèretés de l'arabesque des espaces multipliés et de peu d'étendue.

Les salles des Thermes de Titus, long-temps enfouies, avoient dû à la cause même qui les avoit fait oublier, la conservation entière de leurs peintures. Elles brilloient encore alors de tout l'éclat de leur premier âge, éclat que l'air extérieur et quelques autres accidents leur ont fait perdre depuis. Raphaël saisit donc l'occasion de reproduire avec plus d'agrément qu'on ne l'avoit encore fait, ces détails élégants de formes antiques, ces mélanges de couleurs, de stucs, de badinages ingénieux, mais éloignés de la bizarrerie, où l'indépendance de ce genre de composition fait si facilement tomber. Dans le vrai, il s'appropria, non pas en réalité, comme quelques-uns l'ont dit, les ornements des Thermes de Titus, mais simplement l'esprit et le goût qui en font la principale valeur.

Si l'on vouloit en croire une certaine tra-

dition, il auroit fait copier et ensuite anéantir quelques parties de ces ornements pour s'en attribuer l'invention. Cette allégation est suffisamment démentie par le parallèle qu'on peut faire de toutes les peintures aujourd'hui gravées des Thermes de Tite, et des belles gravures des Loges. Peut-être ne seroit-il pas possible de trouver dans celles-ci un seul emprunt réel et positif. Quand même on accorderoit que quelques portions de stuc, ce qui est très-vraisemblable, auroient été ou détachées, ou moulées, ou copiées par Jean d'Udines, le principal collaborateur de Raphaël dans cette vaste entreprise, la chose mériteroit à peine d'être remarquée.

Jean d'Udines excelloit à peindre les fleurs, les fruits, et des ornements de tout genre. Livré depuis long-temps à cette partie de l'imitation, il étoit employé par Raphaël à exécuter dans ses tableaux certains accessoires, tels, par exemple, que les instruments de musique de la Ste Cécile, ouvrage dont on parlera bientôt. Ce fut lui particulièrement qui, visitant avec son maître les Thermes de Titus, l'encouragea dans le projet de décoration des Loges. Il lui manquoit, pour faire complètement réussir l'opération, de décou-

vrir le secret du stuc antique, c'est-à-dire de la matière qui servit aux anciens pour faire et multiplier les ornements sculptés, et les petites figures de bas-relief qui s'entremêlent avec les peintures. Jean d'Udines en retrouva bientôt le procédé; ce qu'il obtint sans doute en décomposant quelques fragments des décorations antiques, et quelques petits objets qu'il en avoit arrachés : voilà ce qui aura pu donner lieu à la tradition qu'on a rapportée.

Notre genre d'arabesque, bien que son nom soit moderne, est très-certainement le même que celui qui, formé jadis d'un mélange d'ornements fort divers, charma pendant un temps les yeux des Romains, et subit les censures de Vitruve. Comme architecte, et ne concevant l'ornement que pour l'architecture, et avec le sérieux de ses principes, Vitruve eut raison; comme décorateur, il auroit eu le tort d'avoir trop raison. C'est en plus d'un genre celui des personnes qui, n'ayant qu'une seule mesure dans l'esprit, prétendent soumettre à la même critique les productions les plus graves et les créations les plus légères des beaux arts. Il y a sans doute dans ce qu'on appelle l'ornement et dans son emploi, tout arbitraire qu'il puisse paroître, une par-

tie dont il faut rendre compte à la raison. Il en est une autre, fille légère et badine de l'imagination, qui ne reconnoît pour juge que le goût, pour règles que les convenances d'un sentiment qu'on ne sauroit définir. Mais ce qui prouve que ces sortes de règles ont aussi, dans leur région, quelque chose de fixe et de vrai, c'est que, depuis Raphaël, une multitude de décorateurs se sont exercés dans l'arabesque, sans avoir pu obtenir, comme lui, l'indulgence de la raison et l'approbation des gens de goût; c'est que, il faut le dire, beaucoup ont pris le change : et de ce que certaines folies aimables nous plaisent quelquefois, ils en ont conclu qu'on peut toujours plaire en ne faisant que des folies.

Raphaël eut deux grands mérites dans cette partie, et qui sont dus à lui seul : car, bien qu'on ne doive pas le regarder comme seul et immédiat auteur de toutes les compositions arabesques des Loges, on est forcé de convenir que son talent et son esprit présidèrent à tout cet ensemble.

Son premier mérite fut en effet cette direction qui ne s'aperçoit bien que quand elle cesse d'agir : on veut parler de l'influence morale du goût qui coordonne toutes les par-

ties, fait choix des détails les plus heureux, corrige l'excès de la variété par l'unité d'un motif général, et sait appliquer à l'exécution de chaque espèce d'objets le talent qui y convient.

Mais l'autre mérite de Raphaël dans ces compositions fut celui de l'originalité. Plusieurs d'entre elles nous prouvent qu'il imagina le premier d'y introduire un ordre d'idées, dont nous ne voyons point qu'il ait jamais trouvé de modèle dans les arabesques de l'antiquité.

C'est par l'emploi de l'allégorie qu'il trouva souvent moyen de rendre intéressants pour l'esprit, des partis de décoration qui sembleroient n'être destinés qu'à parler aux yeux. Rien de plus ingénieux que la manière avec laquelle il sut vivifier cette espèce de langue morte, composée de signes qui restent insignifiants et par eux-mêmes et dans leurs rapports, lorsque le hasard décide seul de la raison qui les rassemble. L'espèce de bizarrerie apparente de ces alliances discordantes de formes, Raphaël sut la tempérer par l'infusion, si l'on peut dire, d'une idée morale, qui en devient ou l'argument ou l'explication. On éprouve alors dans la liaison qu'on y dé-

couvre un plaisir inattendu, celui de rencontrer et de reconnoître la raison sous le voile transparent de la folie. Si les anciens avoient conçu l'arabesque dans ce système, ils l'auroient pu comparer à ces figures grotesques de Silène qu'on faisoit en bois [1], dont la vue, selon Platon, excitoit le rire, mais qui, par un contraste singulier, renfermoient en elles les simulacres des dieux.

Nous voulons parler de ces compositions de Raphaël où tantôt les vertus, tantôt les saisons, tantôt les âges de la vie, mêlent leurs emblèmes divers aux doctes fantaisies de son pinceau. Ici on voit les symboles des sens ou des éléments; là les instruments des sciences et des arts, et toutes sortes d'idées personnifiées, devenir de véritables tableaux, que le génie du peintre d'histoire pouvoit seul concevoir et composer.

Tel est, par exemple, le beau pilastre ou montant arabesque des Saisons.

Dans le sommet est représenté le Printemps, sous l'emblème de deux amants heureux, qui posent sur des fleurs, et se tiennent embrassés au milieu des branches de myrte et de

[1] Platonis Convivium, p. 333.

laurier qui les entourent. L'Été se voit au-dessous, figuré par la déesse de la fécondité, couronnée d'épis, accompagnée de fruits et de petits enfants. Un cep de vigne qui supporte cette composition, est le symbole de la saison des vendanges. Des enfants sont occupés, les uns à grimper sur ses branches, à en détacher les grappes, les autres à les décharger; d'autres les pressent sous leurs pieds. La liqueur de Bacchus coule de toute part, et tombe d'un vase dans un autre, qui est supporté par la constellation de l'Hiver : c'est la froide Pléïade, qu'entourent les fougueux enfants de Borée soufflant les frimas. On la voit semant de chaque main des flocons de neige dont elle couvre la terre. Le froid, ou l'Hiver personnifié, se reconnoît encore à la figure d'un homme tout enveloppé de draperies, qui, assis entre deux arbres dépouillés de leurs feuilles, termine dans le bas la composition et l'allégorie.

Avec quelle ingénieuse variété d'idées Raphaël s'est plu, sur un autre montant d'arabesque, à représenter les âges de la vie par l'emblème des Parques.

Sous la figure d'une jeune fille, Clotho semble travailler avec cette indifférence qui

accompagne le bel âge de la vie. Elle file et se retourne pour regarder l'Amour, qui tient son fuseau. Au dessous d'elle, Lachésis, avec des traits plus formés, a l'air d'être plus attentive à son ouvrage. C'est l'âge du travail et de la triste prévoyance. Elle suit des yeux son fil, et le voit tomber dans les ciseaux de la sévère Atropos. Celle-ci est assise sur une sorte de cénotaphe; une tête de mort est à ses pieds; ses traits sont d'une femme vieille mais robuste : cette figure seroit peut-être, dans le langage poétique de l'art, le meilleur modèle qu'on pût se proposer pour représenter la mort, sans offrir aux yeux d'image rebutante.

C'en est assez pour faire comprendre quelle fut l'influence du génie de Raphaël sur cette partie de l'ornement, dans laquelle on ne sauroit, depuis trois siècles, trouver à citer un ouvrage comparable à celui des Loges. Il est vrai aussi qu'il ne s'est plus rencontré d'artiste en position d'agir dans autant de travaux, par autant de mains habiles, et en état d'associer à l'exécution de ses pensées un aussi grand nombre d'hommes, et d'autant de talent que le furent, dans les genres les plus variés, ceux que nous ferons connoître à la

fin de cet ouvrage, comme ayant composé ce qu'on appelle l'école de Raphaël.

Tels furent encore l'ascendant de sa supériorité et le charme de son caractère moral, qu'ils lui créèrent sur tout ce qui l'environnoit une sorte d'empire, sous lequel on se trouvoit tout à la fois heureux et fier de vivre. Ceux qui auroient pu prétendre à devenir ses rivaux tiroient vanité de n'être que ses disciples, et tous étoient ses amis. Ce qu'il y eut encore de particulier dans cette école, c'est que le même lien, celui de l'amitié, en réunissoit tous les membres [1]. Les jalousies, trop communes entre artistes, y étoient inconnues. Les rivalités même de talent ne tournoient qu'au profit du chef. Sa gloire étoit comme une propriété commune, dans l'intérêt de laquelle venoient se confondre toutes les prétentions particulières. De là cette puissance extraordinaire de talents dont Raphaël disposoit comme d'un bien de famille; de là ce concours de ressources en tout genre qui donnèrent à son génie le moyen de se multiplier sous tant de formes diverses.

On a besoin de reproduire ces faits dans

[1] Vasari, *ibid.*, p. 227.

tout le cours de l'histoire de Raphaël, pour expliquer au lecteur l'étendue des entreprises et la multiplicité des ouvrages qui portent son nom, et le portent tous à juste titre, puisque, s'il est vrai que sans de tels secours ils n'auroient pas pu se terminer, il est encore plus vrai que, sans l'action première et l'influence de son génie, ils n'auroient pas eu de commencement.

Et voilà en particulier ce qu'il faut dire de l'entreprise des Loges du Vatican, entreprise qui se compose de deux ouvrages si distincts[1], que nous avons cru devoir en diviser la description, sans infidélité à un ordre de dates précises, ordre que ne sauroient comporter les notions d'un travail qui fut probablement de plusieurs années. Mais il a paru naturel de rapporter l'ouvrage des arabesques à l'époque où Raphaël fut chargé de la construction de ces belles galeries, qui, comme on l'a dit, auront dû être bâties en vue des ornements qu'elles devoient recevoir.

Nous allons reprendre la série des autres ouvrages particuliers, dont la date doit avoir coïncidé avec celle des travaux des Loges, et

[1] Les peintures arabesques, et celles des sujets de la Bible.

qui purent comprendre les années 1514 et 1516, et peut-être au-delà.

Tableau de Ste Cécile.

Gravé par Strange et par Massart.

Les peintures de l'Héliodore et de l'Attila nous ont fait voir le talent de Raphaël parvenu au plus haut degré de ce qu'on a appelé sa seconde manière. Laissant de côté ce qui appartient à l'invention ou au don de la pensée, on y a reconnu plus de hardiesse de dessin, une plus grande vigueur d'ombres et de teintes, et un aspect généralement plus mâle, qui, au seul jugement des yeux, établit une différence très-sensible avec ce ton clair et pur mais un peu froid, avec cette manière de faire, précieuse mais un peu sèche, des ouvrages de la première époque.

Le tableau à l'huile de Ste Cécile est évidemment au premier rang de ceux qui appartiennent à la seconde manière de Raphaël. L'ordre de date dans lequel on le place l'indique déjà, et Malvasia[1] en a fixé l'époque avec assez de précision, en prouvant qu'il n'a pas pu être commencé avant la fin de 1513.

Raphaël est certainement reconnu pour le premier de tous les peintres, dans la partie de

[1] Malvas. Felsina pittrice, tom. 2, p. 44.

l'art appelée la composition. Nul ne peut soutenir le parallèle avec lui, pour les scènes d'action, de mouvement et de passion. Mais nul autre encore ne sauroit le lui disputer dans ces sortes de sujets sans sujet proprement dit, où des figures diverses, rapprochées plutôt que liées entre elles, n'ont d'autre raison de se trouver ensemble que le caprice de celui qui, pour un motif ou pour un autre[1], chargeoit le peintre de lui réunir dans un seul cadre un certain nombre de personnages étrangers les uns aux autres. De telles représentations n'offrent guère à la composition d'autre système que celui de ces bas-reliefs antiques, où chaque figure, plus ou moins isolée, semble tenir uniquement du caractère de la statue.

Telle est la célèbre peinture de Ste Cécile, accompagnée des figures de S. Paul, de Ste Marie Madeleine, de S. Jean l'évangéliste et de S. Augustin, chacun avec le costume et les attributs qui lui sont particuliers.

C'est peut-être encore un mérite propre de Raphaël, dans les tableaux de ce genre, que chacune de ses figures semble pouvoir devenir, sans aucun changement, le type d'une

[1] *Voyez* plus bas.

belle statue. On peut affirmer que la sculpture n'en sauroit trouver un plus propre par sa pose, par son caractère et son ajustement, à représenter l'apôtre des Gentils, que celui de S. Paul appuyé sur son épée. La figure de Ste Madeleine et celle de Ste Cécile supposées en marbre, telles qu'on les voit dans cette peinture, seroient d'excellents ouvrages de sculpture.

Le tableau de Ste Cécile, sous le rapport spécial de la peinture, se distingue par une grande vigueur de ton, et par cette énergie de teintes et d'effets, que Raphaël cherchoit dans le contraste des ombres, traitées trop souvent sans transparence. Cette pratique, qu'on attribue encore plus à Jules Romain qu'à lui, étoit due au peu d'expérience qu'on avoit alors de l'effet du mélange de certaines couleurs dans la nouvelle manière de peindre, qui exigeoit une bien autre distribution de clairs et d'ombres que celle des écoles précédentes. De là l'aspect foncé du tableau de Ste Cécile, où l'on a déjà dit que Jean d'Udines peignit les instruments de musique, et où l'on croit reconnoître le concours de Jules Romain, dans la manière de mettre trop de noir dans les ombres.

Mais Raphaël seul avoit, sans aucun doute, peint les têtes de tous les personnages, avec cette force et cette grâce d'expression qui n'appartenoient qu'à lui. Lui seul encore semble avoir pu tracer et terminer au sommet de la composition ce charmant chœur des anges, dont les accents divins paroissent ou se mêler, ou préluder à ceux de la patrone des musiciens.

Ce tableau étoit fait pour orner à Bologne la chapelle de *S. Giovanni in Monte*. Raphaël l'adressa dans cette ville à son vieil ami François *Raibolini*, dit *Francia*, le priant d'en surveiller le décaissement, d'y réparer les accidents que le transport auroit pu y causer, et d'y corriger même ce qu'il jugeroit à propos[1]. Vasari, qui rend compte de ces détails, rapporte que Francia, dans ses dernières années, souhaitoit ardemment de contempler un ouvrage de Raphaël, avec qui il avoit eu jadis beaucoup de liaisons, mais dont la renommée seule, depuis fort long-temps, lui avoit fait connoître les merveilles; qu'à l'ouverture de la caisse renfermant le tableau de Ste Cécile, le peintre de Bologne fut saisi d'un

[1] Vasari, Vita di Francesco Francia, tom. 2, p. 514.

tel étonnement, qu'il en tomba malade et mourut.

Cette mort subite, à laquelle Vasari lui-même ajoute que quelques-uns donnèrent une autre cause, peut-elle avoir été attribuée avec un peu de vraisemblance à l'impression produite par l'ouvrage de Raphaël ? Quelque peu importante que cette question paroisse, quant au fait, l'histoire du cœur humain peut permettre de chercher à y répondre. Il est certain que Francia, jouissant depuis long-temps dans sa ville de la première réputation, étoit de la vieille école, qui avoit encore ses partisans, et devoit défendre ses prétentions. Si l'on suppose, ce qui n'a rien d'extraordinaire, que, malgré les liaisons dont on a parlé, il pouvoit y avoir chez Francia[1], à l'égard de Raphaël, ce sentiment pénible à supporter pour un vieillard, la crainte d'être surpassé par un aussi jeune homme, et avec une supériorité que son amour-propre s'étoit peut-être refusé à croire sur récit, il n'est pas impossible qu'une semblable révélation, faite subitement, ait produit sur lui cette violente impression, dont le cœur de l'envieux compare la blessure à celle d'un coup de poignard. Malvasia, toutefois, a combattu Vasari par le

fait que Francia[1] avoit dû voir quelque ouvrage de Raphaël à Bologne; et il cite la Vision d'Ézéchiel, dont on a parlé plus haut, et qui devoit, dit-il, exister en cette ville en 1510. Mais il y a loin de la Ste Cécile à cet ouvrage, qui est un des plus petits de Raphaël, après ceux de sa première jeunesse, et qui pour la manière, soit de faire, soit de peindre, tenoit encore un peu aux habitudes de l'ancienne école.

Vierges et Stes Familles de Raphaël.

Dans le seizième siècle, il étoit fort d'usage de réunir, au gré de certaines dévotions particulières, en un seul et même tableau, un certain nombre de saints ou de patrons, soit ceux auxquels une chapelle étoit dédiée en commun, soit ceux dont on avoit reçu les noms au baptême, ou bien encore ceux dont chacun pouvoit se plaire à invoquer l'intercession. Le tableau de Ste Cécile fut de ce nombre; et de ce nombre sont encore plusieurs des compositions de Vierges ou *Madones*, que Raphaël a multipliées à un point incroyable[2].

[1] Malvasia, Felsina pittrice, tom. 1, p. 44. — [2] On en trouve plus de vingt citées par Vasari; mais il est fort loin de les avoir toutes énumérées, puisqu'il a omis la mention

Les idées religieuses et les sentiments qui en dérivent ont toujours été la source féconde où les arts ont puisé. Ces idées et ces sentiments firent renaître la peinture, et l'alimentèrent pendant trois siècles. Il y eut aussi réciprocité de services, si l'on peut dire : les arts et les artistes, à leur tour, contribuèrent à propager dans leurs images, et à nourrir les sentiments de la dévotion. Mais ce qu'il faut observer, c'est que ces images n'ar-

de la plus importante de toutes, celle de la grande Ste Famille faite pour François Ier. Il faut bien convenir que dans le nombre de toutes les Vierges qui passent pour être de la main de Raphaël, il en est beaucoup qui ne lui appartiennent qu'indirectement, comme n'étant que les variantes de la pensée originale de l'auteur, sans parler de celles qui furent des copies ou des redites de ses tableaux les plus connus. A quelque degré qu'une critique, devenue aujourd'hui fort difficile, pût réduire les ouvrages de cette nature, comme certainement sortis de l'école de Raphaël, leur description particulière auroit été hors de mesure avec le plan de cette histoire. Il y auroit eu encore un autre embarras, celui du classement chronologique, qu'on s'est étudié à respecter autant qu'il a été possible. C'est pourquoi, dans l'intention d'y rester fidèle, on a placé et l'on placera encore à leurs dates les principaux tableaux de Vierges dont les époques sont connues ; et l'on a cru devoir réunir dans un article particulier le reste de ces compositions, ou du moins le plus grand nombre, en les présentant sous la triple division que le genre et l'importance de leurs sujets comportent.

rivent réellement à produire tout leur effet, qu'autant que l'artiste reçoit de la foi entière qu'il a aux idées et aux objets dont il soumet la forme à nos sens, cette sorte d'efficacité qui est pour lui, comme la persuasion intime de la part de l'orateur, le meilleur moyen d'action sur ceux auxquels il s'adresse. Non, rien ne peut suppléer la vertu de cette correspondance d'affection entre le sujet à peindre et celui qui le peint.

C'est ce que Raphaël nous a bien prouvé dans les nombreux tableaux où il a représenté la mère du Sauveur. On sait qu'il avoit une dévotion particulière à la Ste Vierge; ce qu'atteste la fondation qu'il fit en son honneur, d'une chapelle dans l'église de Sainte Marie de la Rotonde (jadis le Panthéon), et dont nous aurons une nouvelle occasion de parler.

Mais rien ne manifesta mieux de sa part les sentiments divers d'une piété tantôt naïve et affectueuse, tantôt pleine de respect et d'élévation dans ses conceptions, que cette différence d'aspects sous lesquels son pinceau, toujours noble quand l'idée de la composition est simple, toujours aimable et gracieux quand elle est sublime, s'est plu à

tracer, selon le goût et les affections de chacun, l'image de la Vierge, ici comme la modeste habitante de Bethléem, là comme la reine des anges.

Le seul recueil de toutes les Vierges peintes ou simplement dessinées par Raphaël, et la description des variétés qu'il porta dans ces compositions, formeroient une histoire abrégée de son talent et de son génie. On y verroit, comme dans tous ses autres ouvrages, une progression marquée, et on feroit en même temps un cours complet de toutes les nuances de caractère qu'il sut distinguer ou réunir, selon le genre que pouvoit lui offrir un sujet, où se rassemblent les idées d'innocence, de pureté virginale, de grâce, de noblesse, de sainteté, de divinité, qualités dont il a épuisé toutes les expressions.

Quelques-uns ont prétendu[1] que Raphaël a été surpassé par le Guide dans ses têtes de Vierge, sur ce qu'on doit appeler la beauté; ce qui nous semble indiquer, selon cette opinion, que quelques têtes du Guide, sur ce point, paroissent tenir, plus que celles de Raphaël, d'une certaine régularité froide, ins-

[1] *Voyez* Stor. pittor. Lanzi, tom. 2, p, 75.

pirée au peintre par les marbres antiques. Nous ne le contesterons pas; seulement nous conclurons de cela même, que les têtes de Vierge de Raphaël doivent l'emporter sur celles du Guide. C'est que celles-ci ont précisément un caractère que ne comporte pas le *moral* du sujet; c'est qu'elles manquent de cette tendresse religieuse d'expression, dont Raphaël seul eut le secret.

Oui, Raphaël doit passer pour avoir fixé en ce genre, selon la diversité des points de vue que présente le sujet, ce qu'il faut en appeler l'*idéal*.

Idéal ne signifie pas ici ce qu'on a l'habitude de lui faire exclusivement signifier; c'est-à-dire le beau par excellence. Chaque genre d'objet ou de sujet a son idéal, qui n'est autre chose que son caractère généralisé et ramené par le génie de l'art à l'idée ou à l'image sommaire, qui en devient à la fois le type pour l'esprit, et la définition pour les yeux.

Ainsi il y aura tel sujet, tel objet, dont l'idéal ne comportera point le genre de beau qu'on appelle ainsi. L'idéal d'une Vénus, d'une Junon, d'une Minerve antique, ne sauroit être celui d'une Ste Vierge. L'idée gé-

nérale de celle-ci est un mélange de divinité et d'humanité, de noblesse et de modestie, de candeur virginale et d'affection maternelle. Il seroit aussi inconvenant de donner au style de dessin, aux traits et aux ajustements de la Vierge, le grandiose de formes et de caractère des statues antiques, qu'il l'a été de représenter ce sujet, comme beaucoup l'ont fait, sous l'image banale et trop vulgaire d'une simple mère avec son enfant, dans toute la familiarité domestique.

Ce n'est pas que Raphaël ait eu en vue, ni toujours, ni dans toutes ses Vierges, le côté noble et le plus idéal du sujet; on ne prétend pas non plus qu'il y ait constamment imprimé, et au même degré, le caractère de sainteté qui doit s'appliquer à cette religieuse image. Il seroit possible d'y trouver les éléments d'un assez grand nombre de divisions, sous lesquelles la théorie répartiroit les différentes conceptions des peintres en ce genre. Nous nous contenterons de ranger en trois classes celles de Raphaël.

La première est de celles où la Vierge est seule avec l'Enfant Jésus, et quelquefois avec le petit S. Jean.

La seconde doit se distinguer par le nom

de Saintes Familles, où se trouvent ordinairement réunis la Vierge avec l'enfant Jésus, Ste Élisabeth et le petit S. Jean, S. Joseph et Ste Anne.

On range dans la troisième classe les compositions où la Ste Vierge, avec son divin enfant, se montre comme apparoissant soit sur un nuage, soit dans un trône, à de simples mortels.

Première classe des Vierges de Raphaël.

Les tableaux de la première classe furent faits pour des particuliers, et ils sont du nombre de ceux qu'on désigne sous le nom de *Madona*, et dont l'image est devenue en Italie aussi obligée dans chaque famille, que celle du crucifix l'est dans toutes les maisons chrétiennes. Les mœurs du pays offroient sans doute jadis à Rome, comme elles l'offrent encore aujourd'hui dans toutes les rues, d'innombrables modèles de mères groupées avec leurs enfants; et Raphaël n'eut d'autre mérite, dans ces petites compositions, outre le charme de son pinceau, que le choix des attitudes les plus gracieuses, et une naïveté qui lui fut particulière, dans l'expression de la grâce enfantine et de la tendresse maternelle.

Vierge du palais Tempi, à Florence.

Gravée par Desnoyers et A. Morghen.

Nous citerons de préférence, parmi les Madones de ce genre, celle du palais Tempi, à Florence, comme bien connue par sa gravure. La Vierge, vue debout, mais à mi-corps, tient le petit Jésus dans ses bras, et semble lui donner un baiser. Nous disons *semble*, parce que Raphaël a toujours gardé, dans les rapports de soins et de caresses entre la mère et l'enfant, une mesure de réserve, de respect et de pudeur, qui contribue, plus qu'on ne sauroit le dire, à produire le caractère de sainteté que le sujet exige. Pareille délicatesse se fait remarquer dans une autre Madone assise avec l'Enfant Jésus sur ses genoux, et qui, dans la collection de Landon[1], fait pendant à la précédente. Ici l'enfant reçoit une rose de la main de sa mère, qui de l'autre main tient un bouquet de fleurs.

Gravée par Fr. Poilly.

Vierge à la Chaise.

Gravée par Muller, Morghen et Desnoyers.

Mais la plus célèbre et en même temps la plus connue des Vierges de Raphaël que je range dans cette classe, est celle qu'on appelle en Italie *Madonna della Seggiola*. On ne sauroit dire combien il y a de répétitions de ce charmant tableau, qui pour la

[1] *Voyez* Landon, pl. 426

plupart se disputent entre elles l'honneur de l'originalité. Dans ce nombre, il s'en trouve une [1] où la Vierge, à mi-corps et assise, est seule avec l'Enfant Jésus; ce qui fait croire que ce fut la première pensée. On présume, et avec assez de raison, que Raphaël aura dû ajouter plutôt que retrancher à cette composition le petit S. Jean, comme on le voit dans le tableau de Florence, qui passe pour être, avec le plus de vraisemblance, de la main de Raphaël.

C'est, pour la couleur, le charme de la pose et de l'ajustement, un de ses plus agréables ouvrages. La manière dont l'enfant est groupé avec sa mère, dont la tête de celle-ci est retournée, la grâce et l'élégance du tout ensemble, ont singulièrement captivé le goût de ceux qui sont moins sensibles à la convenance et au caractère propre de chaque sujet, qu'à l'impression de son effet sur les sens. Ce n'est pas que Raphaël ait excédé dans ce tableau les bornes d'aucune bienséance, défaut où sont tombés depuis lui un si grand nombre de peintres, qui, s'arrêtant à l'idée purement sensuelle, n'ont ni compris ni su

[1] *Voyez* Lanzi, Storia pitt., tom. 2, p. 84.

exprimer l'idée mystique d'un Dieu enfant et d'une Vierge mère. On ne croit pas que Raphaël, parmi le nombre infini d'esquisses, de pensées, de dessins ou de tableaux dans lesquels il a varié ce sujet, ait jamais représenté, comme tant d'autres l'ont fait, la Vierge allaitant son enfant. Il y a effectivement dans l'acte et la fonction de nourrice, quelque chose qu'un sentiment religieux et délicat aime à soustraire aux yeux, comme tenant de trop près à l'humanité.

On peut regarder comme faisant partie de cette cathégorie, ou du moins comme étant la nuance entre la première et la seconde, quelques tableaux d'une dimension plus grande, où la Vierge est vue, soit de grandeur naturelle, soit en pied, avec l'Enfant Jésus et le petit S. Jean, dans des compositions dont la naïveté fait le principal mérite.

Vierge au Linge.

—

Gravée par Desnoyers.

De ce nombre est le petit tableau où la Vierge agenouillée lève le voile sur l'Enfant Jésus qui dort; le petit S. Jean, également à genoux, est dans l'acte de l'adoration.

Telle est la Vierge dont il a été fait mention plus haut [1], et qu'on appelle *la Jardi-*

[1] *Voyez* p. 44.

nière; et du même genre doit être cette délicieuse composition où la Vierge en pied, avec l'Enfant Jésus debout aussi, le présente en quelque sorte à l'adoration du petit S. Jean. Ce tableau, d'un charme particulier de peinture pour la pureté du dessin, de la couleur et du style [1], appartint autrefois à la galerie d'Orléans, et est passé en Angleterre [2].

Vierge du duc d'Albe, à Londres.

Gravée par Desnoyers.

Citons encore celui de Londres, où l'on ne voit d'étranger que le petit S. Jean. La Vierge est assise au milieu d'un paysage; elle tient un livre d'une main, et de l'autre l'Enfant Jésus, qui passe le bras gauche derrière le cou de sa mère, et saisit de la main droite la croix formée de roseaux que lui présente à genoux le petit S. Jean. On entend ce qu'a de prophétique cette scène en apparence enfantine. Le seul caractère des trois personnages, et l'affection mélancolique de leurs seules attitudes, font connoître qu'un triste pressentiment leur a déjà révélé les mystères de la passion.

Nous avons fait mention de ces tableaux de Vierges, parce qu'ils sont les plus connus,

[1] Il a été gravé par Larmessin. — [2] Il appartient à Md Stafford.

laissant au lecteur à augmenter ce nombre de beaucoup d'autres qui pourroient, avec autant de distinction sans doute, entrer dans cette première classe.

IIe classe des Vierges de Raphaël.

On sera encore plus embarrassé du choix des Vierges de Raphaël qui doivent appartenir à la seconde classe, ou des Saintes Familles.

Celles qu'on appelle ainsi sont véritablement des tableaux de famille, et des compositions importantes, dont quelques-unes réunissent jusqu'à cinq, six et sept figures. Il n'entre point dans notre plan de placer ici les descriptions des plus célèbres de ces ouvrages, qui trouveront ailleurs une mention plus étendue, selon l'ordre de leurs dates, encore moins d'énumérer la totalité des inventions de Raphaël auxquelles on donne le nom de Sainte Famille. Il suffira de quelques citations accompagnées d'une courte description, pour faire prendre l'idée de cette classe de compositions.

Vierge au Berceau.

En tête nous mettrons celle de la Ste Vierge, d'Élisabeth, du petit S. Jean recevant les caresses de l'Enfant Jésus debout sur son ber-

ceau. Ce petit tableau, qui fait partie du Musée royal, doit être de la seconde, s'il n'est de la troisième manière de Raphaël, qui en avoit fait présent à Adrien Gouffier, cardinal de Boissy, que Léon X envoya légat en France. Il y a une grande vigueur de ton, un pinceau très-soigné; et l'ensemble de la scène présente dans l'agencement du groupe des quatre personnages, dans l'expression des têtes et la grâce des attitudes, une des conceptions les plus aimables de l'imagination de Raphaël.

Gravée par Massard et Desnoyers.

Une composition toutefois plus importante, est celle que conserve le Muséum de Naples, sous le titre de *la Vierge à la longue cuisse*, dénomination qui lui vient de la position allongée de la jambe de la Vierge, assise à terre, près du berceau sur lequel l'Enfant Jésus est assis, tendant la main à Ste Anne, qui lui présente le petit S. Jean. S. Joseph assiste à cette scène, appuyé sur son bâton. Les figures de ce tableau sont de grandeur naturelle. Il paroît avoir été peint dans le commencement de la troisième manière de Raphaël; l'exécution en est des plus brillantes.

Vierge à la longue cuisse.

Gravée par Marc Antoine.

Vierge appelée *dell' impannata*, ou au rideau.

Un autre ouvrage, ornement du palais Pitti, à Florence, a pris son nom d'une fenêtre figurée dans le fond, avec une sorte de rideau extérieur. La Vierge est vue dans le mouvement de présenter l'Enfant Jésus à Élisabeth assise, qui tend les bras pour le recevoir. Marie Madeleine est derrière, et montre au Sauveur le petit S. Jean assis au premier plan sur une peau de tigre, et âgé de huit à neuf ans. Il élève prophétiquement la main, par allusion à sa mission future. L'Enfant Jésus, suspendu au cou de sa mère, se retourne vers elle, comme par badinage, avec un sourire plein de joie et d'amour. On explique le petit anachronisme de la supériorité d'âge de S. Jean-Baptiste, par l'intention qu'on eut de le faire distinguer dans le tableau, en tant qu'il est le patron de Florence. Telle est du moins la raison que Goëthé en a donnée [1].

Nous ne ferons maintenant que citer, parce que le cours de cette histoire nous y ramènera, la célèbre Ste Famille à laquelle le roi d'Espagne donna le nom de *Perle*, qui lui est

[1] *Voyez* Propyl., tom. 1, part. 2, p. 53. M. Missirini donne à ce tableau la même date qu'à la Ste Cécile. Voyez *Del vero Ritratto di Raffaelle*, p. 20.

resté, et la plus célèbre de toutes, celle que Raphaël fit pour François Ier, et qui est un des principaux ornements du Musée royal de Paris.

Dans toutes ces compositions, Raphaël, sans s'écarter d'une certaine grâce, à laquelle le sujet ne sauroit se refuser, s'est toujours tenu fort loin de ce qu'on pourroit appeler le simple naturel, ou, si l'on veut, le genre vulgaire d'une scène purement domestique. Il n'en est peut-être pas une où ne se fasse plus ou moins sentir l'inspiration religieuse, où ne brille un rayon de cette vertu céleste qui, répandue sur tous les personnages, élève l'aspect des objets au-dessus des idées et des affections terrestres. Sans parler de celles où les anges, en mêlant leurs hommages à ceux des assistants, apprennent au spectateur qu'un lien surnaturel unit cette scène, en apparence humaine, aux mystères du ciel, il règne dans toutes un sentiment de noblesse et de sainteté, dont on ne sauroit méconnoître le principe. Tantôt c'est l'Enfant-Dieu qui est l'objet de l'adoration de quelques personnages; tantôt c'est Joseph, spectateur tranquille, qui paroît être dans le secret des conseils suprêmes, et qui en médite les profondeurs;

ailleurs la Vierge-Mère fait connoître par ses soins à la fois tendres et respectueux, qu'initiée aux mystères de la rédemption, elle sait le prix du dépôt qui lui est confié; et d'autres fois, comme on l'a vu, un pressentiment pénible semble lui révéler pour quelles douleurs elle élève ce fruit de ses entrailles. Il y a toujours, dans les rapports enfantins du fils d'Élisabeth avec celui de Marie, une mesure d'égards, de prévenance et de soumission, indiquant déjà la distance qui séparera le Messie de son Précurseur.

IIIe classe des Vierges de Raphaël.

La troisième classe des compositions de Vierges de Raphaël, quand on cherche à en établir la division sur la manière d'en considérer le sujet, et sur la manière plus ou moins idéale de le traiter, est celle où la Vierge avec l'Enfant Jésus se montre, non plus comme habitante de la terre, mais comme apparoissant aux mortels avec tout l'appareil qui convient aux personnages célestes.

On la voit ainsi, dans un dessin [1], portée sur des nuages. Le bas de la composition est occupé par les figures des trois archanges

[1] *Voyez* Landon, pl. 431.

Michel, Gabriel et Raphaël. Ainsi se montre-t-elle dans le célèbre tableau fait jadis pour *Fuligno*, et que nous avons décrit plus haut. Nous verrons de même plus bas le tableau tout aussi célèbre de Dresde, représentant la Vierge, qui, avec l'Enfant Jésus, se manifeste dans sa gloire à S. Sixte et à Ste Barbe.

Raphaël usa d'un autre moyen pour figurer la Vierge comme corps *glorieux*, objet d'adoration pour les saints eux-mêmes : ce fut de la faire considérer sous le rapport de reine des anges.

Un des plus notables exemples de ces sortes de conceptions, est certainement la Vierge que nous appelons *au Baldaquin*, ou *avec les Pères de l'Église*. Elle occupe un trône élevé sur deux très-hauts degrés, et placé comme au fond d'un temple. Un baldaquin suspendu à la voûte le surmonte, et deux anges en écartent les rideaux, qui s'ouvrent comme pour laisser voir la Vierge. Quatre Pères de l'Église, dans des attitudes, avec les costumes et les airs de tête qui les caractérisent, environnent le trône, et deux petits anges au bas des degrés sont occupés à lire un rouleau. Le tableau paroît ap-

Vierge au Baldaquin.

Gravée dans la Galerie de Florence, par Vicart, 24e livr.

partenir à la première manière de Raphaël.

Vierge au Poisson.

Gravée par Desnoyers.

L'article que nous avons cru devoir consacrer à un des genres de sujets qui ont le plus occupé le pinceau de Raphaël, nous ayant forcés de suspendre l'ordre chronologique de ses ouvrages, nous y rentrerons, en faisant ici mention d'une de ses plus célèbres Vierges, et qui se range dans la troisième catégorie de ces compositions. Nous voulons parler de la Vierge dite *au Poisson*. Vasari l'a citée immédiatement après l'exécution de la peinture d'Attila; ce qui doit porter sa date à l'année 1515.

Ce tableau, comme on l'a dit, ne peut se classer que parmi les conceptions les plus idéales du sujet. La Vierge y est représentée assise dans un siége porté sur un soubassement. Elle tient de ses deux mains, et semble retenir l'Enfant Jésus, qui veut aller au devant de l'offrande du poisson que lui présente le jeune Tobie. Ici, comme ailleurs encore, la Ste Vierge et l'Enfant Jésus forment un groupe que l'on pourroit supposer, à la couleur près, devoir jouer dans le tableau le rôle d'un ouvrage en sculpture. On diroit, à la seule position du groupe, et aux attitudes des

autres personnages, une statue recevant les hommages de la piété. Cependant, non-seulement le groupe est peint et revêtu des couleurs de la vie, mais encore il est mis en rapport d'action avec les figures qui l'accompagnent. Effectivement, on voit l'Enfant Jésus porter une main dans le livre ouvert de S. Jérôme, agenouillé sur le soubassement du trône, et le mouvement de son autre main, ainsi que du reste de son corps, se dirige vers le jeune Tobie, que l'ange Raphaël paroît conduire aux pieds de la Vierge.

On a déjà parlé de ces associations purement conventionnelles de saints personnages, dont la peinture alors réunissoit les images dans un même tableau, au gré de la dévotion de chaque particulier, et qui ne signifioient souvent que les noms de baptême de celui qui avoit commandé le tableau. Ici ce ne fut peut-être qu'un hommage rendu à la Ste Vierge, dans une chapelle de Saint-Dominique, à Naples [1], par quelqu'un qui s'appeloit *Raphaël-Jérôme*.

On a cherché à expliquer ce tableau d'une manière beaucoup plus savante, qui rendroit

[1] Vasari, Vit. *ibid.*, p. 191.

un tout autre compte de la réunion de ces personnages, et surtout de leur action [1]. Cependant, quand on sait combien furent multipliées ces sortes de compositions, combien il se fit de ces tableaux de patrons, on peut douter que Raphaël ait été guidé dans cette conception par le motif d'un sujet aussi éloigné des pratiques et des habitudes de la peinture. Nous ne chercherons donc ici, et nous n'attribuerons de nouveau mérite à Raphaël, que celui d'avoir su répandre sur de pareils sujets plus d'intérêt qu'on ne le faisoit avant lui, en liant ses personnages par un semblant d'action, propre à corriger l'insignifiance de figures qui n'ont aucun rapport entre elles. Et ce fut d'après ce nouveau système (sans aucune raison d'un ordre plus

[1] Dans un recueil d'études calquées et dessinées d'après cinq tableaux de Raphaël (par Bonnemaison), un savant commentateur a prétendu que ce tableau avoit eu pour objet de signifier la *canonicité* reconnue du *Livre de Tobie*, et de la version que S. Jérôme en avoit faite. En sorte que le petit Jésus, par l'accueil qu'il semble faire au jeune Tobie, exprimeroit le suffrage que l'Église auroit donné à l'authenticité de ce livre. On a d'autant plus de peine à admettre ce commentaire, que, dans le dessin de la Vierge aux trois Archanges, cité plus haut, nous voyons de même Raphaël avec le petit Tobie, lequel n'est autre chose que le signe symbolique de l'Archange, c'est-à-dire, accessoire, et non sujet principal.

relevé), que furent sans doute composées les Vierges de Fuligno, de Dresde, la S[te] Cécile, la Vierge aux trois Saints, la Vierge aux trois Archanges, et au même temps la célèbre Vierge du Corrège à Parme.

Le tableau de la Vierge *au Poisson*, que le hasard des événements a fait aller de Naples en Espagne, d'Espagne à Paris, et retourner de Paris en Espagne, présente une des plus aimables compositions de Raphaël, une de celles qui paroissent avoir été le plus complètement exécutées par lui [1].

Cet ouvrage fait la nuance entre la seconde et la troisième manière de Raphaël. Le ton en est partout clair, la couleur n'a poussé que dans quelques parties des draperies. Il y a toute la pureté, toute la candeur du premier âge, toute la fermeté, toute la largeur de style, fruit de la maturité du peintre. Rien de plus vrai que la tête de S. Jérôme; rien de plus expressif que celle de l'ange Raphaël; rien de plus naïf dans la pose, de

[1] Bientôt il nous faudra faire mieux connoître qu'on ne l'a vu jusqu'ici, quelles furent les ressources étrangères auxquelles il dut avoir recours pour l'exécution de ce nombre prodigieux d'ouvrages, dont la seule composition sembleroit avoir occupé la vie de plusieurs hommes.

plus innocent dans sa physionomie, que le jeune Tobie : mais Raphaël n'a rien pensé, rien exécuté de plus noble et de plus grand que la figure de la Vierge.

C'est à celle-ci (sans préjudice toutefois de beaucoup d'autres) que nous croyons devoir appliquer en particulier l'éloge général que Vasari a fait des Vierges de Raphaël [1] : *Mostrò tutto quello che di bellezza si puo fare, nell' aria di una vergine, dove sia accompagnata negli occhi modestia, nella fronte onore, nel naso grazia, e nella bocca virtù.*

Raphaël promoteur de la Gravure en Italie. Dessins par lui faits pour Marc Antoine.

La renommée de Raphaël s'étoit étendue au-delà des Alpes, mais surtout en France et en Allemagne. Albert Durer, dans ce dernier pays, commençoit alors à faire connoître, par la finesse et la facilité de son burin, les avantages que les siècles suivants ont tirés de la gravure. Cet art, découvert par Finiguerra en Italie, n'y avoit cependant porté aucun de ces fruits que d'heureuses circonstances devoient lui faire produire. Tout le monde sait que son premier devoir et son plus grand mérite sont de propager,

[1] Vasari, Vita di Raff., tom. 3, p. 195.

comme le fait l'imprimerie, et de multiplier, par des répétitions fidèles, les pensées, les inventions que le génie de l'artiste est forcé de renfermer le plus souvent dans les bornes d'un exemplaire unique.

Raphaël dut à la correspondance qui s'étoit établie entre Albert Durer et lui, de connoître plus particulièrement les productions de son burin, dont le commerce et le débit commençoient à acquérir une certaine extension à Venise. Il entrevit bientôt de quelle importance seroit le perfectionnement de la gravure pour la gloire de la peinture et la réputation du peintre. Déjà Marc Antoine Raimondi, élève de Francia, à Bologne[1], étoit venu chercher de plus hautes leçons de dessin à Rome. Raphaël l'encouragea dans la pratique d'un art qui aura toujours le dessin pour base principale, mais qui n'en reconnoissoit pas d'autre, alors surtout que le graveur étoit loin de prétendre donner, par l'harmonie des tailles, sur une planche, l'idée de l'harmonie des teintes de la peinture dans un tableau. Marc Antoine Raimondi se trouva réunir toutes les qualités que l'exercice de

[1] Vasari, Vita di Marc. Antonio.

la gravure pouvoit exiger à cette époque. Ses progrès dans le travail du burin furent rapides ; et bientôt une nouvelle carrière s'ouvrit aux travaux de Raphaël, en lui présentant l'occasion de fournir, par les inépuisables inventions de ses dessins, un aliment sans cesse renouvelé aux travaux du graveur.

Nous avons donc à la gravure de cette époque deux obligations : l'une d'avoir propagé et perpétué les pensées de Raphaël, l'autre de les avoir fait naître.

Il faudroit entreprendre maintenant la description d'une série nouvelle et très-nombreuse de compositions que son crayon et sa plume infatigables se plurent à produire. On ne connoît pas assez Raphaël quand on ne le connoît pas dans ses dessins. L'art des dessins, qui n'est pas ce qu'on entend, plus en grand, par l'art ou la science du dessin, cet art, disons-nous, étoit dans la pratique de ce temps, en quelque sorte l'opposé de ce qu'il est devenu de nos jours. Il ne servoit alors qu'à produire facilement et à fixer légèrement les conceptions du peintre ; et, dans la vérité, il donnoit au graveur, moins la matière achevée d'un sujet à copier, que le ca-

nevas spirituel d'un ensemble dont le burin devoit terminer le travail et consommer l'exécution. La gravure ne devoit rendre l'effet que d'un dessin dont elle perfectionnoit le mécanisme. A présent, les dessins aspirent à rivaliser de rendu, de fini, avec l'exécution de la planche la plus précieusement terminée. Aussi de tels ouvrages sont-ils très-rarement aujourd'hui les organes d'un sentiment original, les ministres de l'invention et du génie.

Il faut recourir aux dessins originaux de Raphaël, pour concevoir le charme de cette sorte d'écriture, véritable image de la pensée, dont les traits légers, destinés à parler à l'esprit, plus encore qu'aux yeux, sont l'expression d'un sentiment instantané, où la plume, instrument docile et rapide de ce sentiment, ne montre d'habileté qu'autant qu'il en faut pour donner de la précision et de la consistance aux idées.

Tels sont les dessins de Raphaël : ils semblent ne lui avoir servi, pour la plupart, que de délassement à ses grands travaux. Et toutefois il n'est aucun genre de sujets graves ou légers, historiques ou fabuleux, allégoriques ou poétiques, religieux ou profanes,

que sa plume n'ait traités, et sous toutes sortes de formes, soit comme caprices d'invention, soit comme projets de tableaux, soit comme études de compositions, soit comme modèles destinés à la gravure.

On ne sauroit se refuser à citer ici les deux charmants dessins dans lesquels il imagina de faire revivre, au moyen des descriptions qu'en a faites Lucien, deux des plus ingénieuses compositions de la peinture antique, dues, l'une au peintre Ætion, l'autre au pinceau d'Apelles.

Dessin du Mariage de Roxane.

Gravé par Marc Antoine et J. Volpato.

Dans la première, on voit Roxane sur le lit nuptial. « C'est une jeune vierge d'une « beauté parfaite. Elle a les yeux baissés de- « vant Alexandre, qui est debout auprès d'elle. « Une troupe riante de petits Amours occupe « toute la scène : l'un, placé derrière la jeune « épouse, soulève le voile qui lui couvre la « tête; un autre, esclave officieux, est à ses « pieds, et dénoue sa chaussure; un troisième « tire Alexandre par sa chlamyde. Le prince « présente la couronne à Roxane. Près de lui « est Éphestion, un flambeau à la main, ap- « puyé sur un beau jeune homme, qui est « l'Hyménée. Ailleurs, d'autres Amours jouent

« avec les armes d'Alexandre : les uns portent « sa lance et ploient sous le faix ; les autres « conduisent, comme dans un char de triom- « phe, un des leurs, porté sur un bouclier. « Un petit Amour s'est mis en embuscade, « caché dans la cuirasse, qui est à terre[1]. »

Voici le sujet du tableau d'Apelles, qu'on revoit dans un dessin de Raphaël. C'est le danger de la délation sous un prince soupçonneux[2]. Dessin de la Calomnie.

« Sur la droite de la composition, est assis « un homme à longues oreilles, à peu près « semblables à celles de Midas. Il tend la main « à la Délation, qui s'avance de loin. Près de « lui sont deux femmes, dont l'une paroît « être l'Ignorance, l'autre la Suspicion. On « voit la Délation s'avancer sous la forme d'une « femme parfaitement belle. Son visage est « enflammé. Elle paroît violemment agitée et « transportée de colère. D'une main, elle tient

[1] Lucian. Herodotus sive Ætion. — [2] Il y a dans le recueil des dessins du Musée royal, un dessin de ce sujet légèrement lavé au bistre.—Lanzi (Stor. pitt., tom. 3, p. 73) dit en avoir vu un dans la Galerie royale de Modène, *finitissimo, e superiore a ogni stima, riunendo in se la invenzione del meglior pittor di Grecia, e l'esecuzione del meglior pittor d'Italia.*

« une torche ardente; de l'autre, elle traîne « par les cheveux un jeune homme qui lève « les mains au ciel. Un homme pâle et défi- « guré lui sert de conducteur. Son regard « sombre et fixe, sa maigreur extrême, le font « ressembler à ces malades exténués par une « longue abstinence. On le reconnoît aisé- « ment pour l'Envie. Deux autres femmes ac- « compagnent aussi la Délation, l'encoura- « gent, arrangent ses vêtements, et prennent « soin de sa parure. L'une est la Fourberie, « l'autre la Perfidie. Elles sont suivies de « loin par une femme dont le vêtement noir « et déchiré, dont la douleur, annoncent le « Repentir. Elle détourne la tête, verse des « larmes, regarde en arrière, et voit avec « confusion la tardive Vérité qui s'avance [1]. »

Lorsqu'on a sous les yeux les dessins de Raphaël en lisant ces descriptions de Lucien, on seroit tenté de croire que le texte en a été rédigé d'après les dessins; ce qui prouve qu'ils sont une fidèle traduction des textes de Lucien. Le premier de ces dessins a servi sans doute d'esquisse à la peinture du sujet d'Alexandre et de Roxane, qu'on voit encore

[1] Lucian., edit. Biponti, tom. 8, p. 35.

aujourd'hui à Rome, conservé dans le *Casiño* situé près de la *Porta Pinciana*, et qui fut jadis la maison de campagne de Raphaël [1].

Tous les cabinets de l'Europe renferment plus ou moins de ses dessins. On peut croire que beaucoup de leurs sujets auroient exercé dans la suite son pinceau, si sa vie eût été plus longue. Il s'y trouve, en effet, tantôt les premières pensées de compositions que la peinture devoit achever, tantôt l'ensemble complet des plus riches conceptions. Au nombre de ces dernières, les amateurs comptent les beaux dessins du Christ porté au tombeau, de la Peste, de S. Paul prêchant dans Athènes, de la Cène, de la Descente de croix.

Mais il paroît que la plus grande partie des dessins les plus terminés, fut de ceux que Raphaël fit exprès pour être gravés par Marc Antoine. Il ne faut pas en effet s'y tromper. Quoique, parmi les planches de celui-ci, on en voie qui semblent faites d'après les peintures, la moindre comparaison entre le sujet

[1] Ce *Casino*, avec ses dépendances, appelé pendant un temps *Villa Olgiati*, a passé dans les propriétés de la maison Doria. C'est là qu'on voit un portrait de la Fornarina. Les peintures de ce *Casino* ont été gravées par Francesco Saverio Gonzalès, en sept planches.

peint et le sujet gravé prouve, par les différences qui s'y trouvent, que ce qui servit de modèle au graveur, fut, ou le dessin qui avoit été l'esquisse du tableau, ou celui que Raphaël aura refait pour la gravure.

Cet art, à peine pratiqué alors en Italie, n'y étoit encore guère connu que par les estampes très-rares d'Albert Durer.

C'étoit un homme ingénieux, fécond, et déjà très-habile dans ce qu'il faut appeler le mécanisme de l'art. Toutefois, ni l'étude de la nature (on parle de celle que dirige la critique du goût), ni les modèles de l'antiquité, alors inconnus en Allemagne, n'avoient pu faire sortir sa manière des errements de ce goût qu'on appela *gothique*, et qui commençoit à être fort en arrière de celui de l'Italie. Les épreuves de ses planches n'avoient de débit qu'à Venise, et ne circuloient que dans un petit nombre de mains.

On se figure aisément dès-lors quel effet la gravure, presque inconnue à Rome, dut y produire lorsqu'elle s'y montra, mais en beaucoup plus grand, reproduisant, sous le burin savant et hardi de Marc Antoine, ces belles compositions de Raphaël, qui jusqu'alors n'avoient pu sortir de ses portefeuilles, ni

acquérir, par la multiplication qu'en donne le tirage des planches, cette renommée universelle que l'œuvre du graveur fait acquérir à l'œuvre du peintre.

Jugement de Pâris.

Gravé par Marc Antoine.

Ainsi la planche du Jugement de Pâris, par Marc Antoine, fit à Rome une sensation extraordinaire[1] : *Ne stupi tutta Roma*, dit Vasari. Il semble, en effet, que Raphaël s'étoit étudié, dans les détails multipliés de cette composition, à fournir au burin de Marc Antoine tous les moyens de faire briller son habileté. La description complaisante que Vasari fit alors de ces détails, prouve assez l'admiration qu'ils excitèrent. Ce qui parut dans ce temps-là mérite et beauté, est réputé imperfection et défaut, depuis que l'expression des lointains, des dégradations, du clair-obscur, étant devenue une des premières conditions de la gravure, a rendu plus sensible l'ignorance où l'on étoit alors de ce que cet art pouvoit acquérir.

Mais, on l'a déjà dit, la gravure du seizième siècle et celle du nôtre ne sauroient se mesurer entre elles : le but de leur imi-

[2] Vasari, Vita di Marc. Antonio, tom. 4, p. 275.

tation est aussi divers que le principe dont elles émanent. Marc Antoine n'eut réellement d'autre prétention que celle de rendre, avec un surcroît de vigueur et de fini, l'effet d'un dessin à la plume, conçu dans le système du bas-relief antique, plutôt que selon l'esprit de la peinture, et surtout de la perspective aérienne. Ce qui depuis trois siècles a fait le mérite et la gloire de Marc Antoine, c'est une hardiesse et une sûreté de burin, une science de trait, une correction de formes, une force d'expression, qui n'ont jamais été égalées. Tel est l'effet de ces qualités dans la planche du Jugement de Pâris, que l'admiration des artistes et des connoisseurs, malgré tout ce que la gravure a gagné depuis, sous tant de rapports divers, est encore aujourd'hui la même qu'au temps où cet ouvrage parut.

Massacre des Innocents.

—

Gravé par Marc Antoine.

On met au rang des belles pensées de Raphaël le dessin qu'il fit du Massacre des Innocents, pour Marc Antoine. Quoiqu'il ait répété, comme on le verra plus bas, le même sujet dans les cartons des tapisseries, peut-être est-il vrai qu'en redisant autrement cette scène, il n'a enchéri ni en invention ni en

expression sur ce premier jet du sentiment dont le burin de Marc Antoine sut reproduire et terminer si heureusement les traits. L'ouvrage eut un tel succès, que le graveur fut chargé d'en faire une seconde planche, qu'on distingue de la première par une différence de travail, et par la variété d'un petit accessoire.

Ne devant parler ici qu'accidentellement des gravures de Marc Antoine, et uniquement comme ayant fait naître et propagé les inventions de Raphaël, il suffira de citer encore celles de ces gravures, qui réunissent la beauté de la composition du peintre, à la belle exécution du graveur; comme, par exemple, l'Enlèvement d'Hélène, le Martyre de Ste Félicité, la Bénédiction d'Abraham, la Ste Cécile, et la Prédication de S. Paul.

Lorsque l'art de la gravure commençoit ainsi à faire admirer ses productions, on ne pensoit pas encore à Rome que leur débit pût devenir un objet de commerce important. Il paroît qu'outre le dessin qu'il donnoit à Marc Antoine, Raphaël payoit encore les frais de la gravure. Cependant, les demandes augmentant à mesure que les épreuves se multiplioient, l'idée de les vendre arriva na-

turellement, et Raphaël abandonna les soins et les profits de la vente à *Baviera*, son domestique. Mais bientôt Marc Antoine fit des élèves, et eut des imitateurs. La gravure devint une profession utile, et le commerce en répandit les produits dans toute l'Europe.

On a dit et répété que Raphaël avoit fait lui-même, sur une des planches de Marc Antoine, le trait du Massacre des Innocents. Cette opinion sera née de l'habitude où l'on est, de voir les artistes de ce temps réunir la pratique de plus d'un art, et quelques-uns celle de tous. C'est par suite de l'usage alors si commun d'une semblable réunion, qu'il nous arrivera bientôt de regarder comme très-probable, que Raphaël fit aussi de la sculpture, et plus probable encore qu'il s'y seroit rendu célèbre, si sa carrière eût été plus longue. Toutefois on ne sauroit admettre la même vraisemblance à l'égard de la gravure. On ne veut pas nier qu'un peintre aussi habile à manier la plume, eût pu faire un trait sur une planche, avec le procédé du vernis et de l'eau-forte. Mais alors on ne connoissoit encore d'autre maniement que celui du burin, et la pratique de cet instrument demande un exercice tout-à-fait

étranger aux pratiques des autres arts. Raphaël n'eut certainement pas le loisir de l'apprendre. A moins donc de supposer qu'il aura pu faire un trait à la pointe sèche, il faut se contenter de croire que, s'il eut quelque part dans l'exécution de ses dessins par le burin, cette part se sera bornée aux avis, et à une direction de goût, qui ne dut être que fort utile à Marc Antoine.

Continuation des peintures des salles du Vatican.

Raphaël s'étant, par son génie, mis hors de pair avec ses contemporains, étoit devenu le vrai point de centre d'où partoient, et où aboutissoient tous les projets. Mais, par cela même qu'un si grand nombre d'inventions émanoit de lui, il étoit impossible qu'il ramenât à lui seul la totalité de leur exécution.

Les salles du Vatican, dans les neuf années qui les virent commencer et terminer, nous indiquent avec assez de clarté, le plus ou le moins de part directe et personnelle qu'il eut dans le travail de leurs peintures. Les quatre premières, ou de la salle *della Segnatura*, paroissent l'œuvre d'une seule main ; du moins la trace de mains secondaires ou auxiliaires s'y fait très-peu reconnoître. La salle suivante, celle de l'Héliodore, com-

mencée sous Jules II, fut terminée sous Léon X, c'est-à-dire, dans un temps où déjà Raphaël disposoit d'un assez grand nombre d'hommes habiles. C'est aussi une sorte d'exercice critique pour les connoisseurs, de discerner par les manières de ses principaux collaborateurs, les parties de ces fresques où il les employa, celles qu'il retoucha, et celles où il opéra lui-même, et lui seul.

Il est visible que la troisième des salles, qu'on appelle *de Torre Borgia*, et qui est également ornée de quatre grandes peintures à fresque, présente, surtout dans trois de leurs compositions, plus de raisons encore de croire que Raphaël se sera reposé sur plusieurs des peintres de son école, tout au moins du soin de leur exécution. Une pratique, toutefois habile, semble en avoir seule fait les frais. Malgré l'intérêt historique des sujets, le spectateur n'y trouve rien qui l'attire, ni qui l'attache. Chacun comprend que l'esprit de Raphaël n'y est entré que pour peu de chose.

On doit se garder d'en dire autant de la quatrième peinture de cette salle, grande et remarquable composition, où est représenté l'incendie de *Borgo Vecchio*, à Rome, sous le pape Léon IV. Nous ferons remarquer

que, par suite du système d'allusion dont on a déjà parlé, et qui se trouvera de plus en plus confirmé, tous les sujets de cette salle sont empruntés de l'histoire des papes qui portèrent le nom de Léon, et dont les portraits sont remplacés par celui de Léon X.

Peinture de l'Incendie de Borgo.

—

Gravée par Morghen.

Sous le pontificat de S. Léon IV[1], un grand incendie consuma une partie du quartier appelé *Borgo Vecchio*, qui avoisine Saint-Pierre, et il menaçoit d'attaquer cette basilique, lorsque le pape parut à la loge pontificale du Vatican, et, par sa bénédiction, arrêta le progrès de l'incendie.

Il y avoit là certainement, pour la peinture, deux manières d'envisager la représentation de ce sujet, soit par l'effet des flammes et de la fumée, pour les yeux, soit pour l'âme et pour l'esprit, par l'impression des scènes diverses de désolation et de terreur qu'un semblable fléau peut produire. C'est ce dernier point de vue que Raphaël a choisi. Quoique le spectateur, par les échappées du feu et de la fumée, soit très-suffisamment instruit de la cause des mouvements

[1] Ainsi le porte l'inscription qui, dans le tableau, est placée au-dessous de la loge pontificale.

et de l'agitation des personnages, on peut dire que ce qu'on voit le moins dans l'image de cet incendie, c'est le feu. Mais voici ce qu'on y voit, et qui sans doute a plus de valeur.

On y voit la réunion des situations les plus touchantes : un vieillard enlevé par son fils, du milieu des flammes; un jeune homme s'échappant du foyer de l'incendie par-dessus un mur; une mère qui, du haut de ce mur, va jeter son enfant emmailloté dans les bras du père, qui se hausse sur la pointe des pieds pour le recevoir : l'enfant va tomber.... sera-t-il reçu?... Ceci occupe la partie gauche du tableau.

De l'autre côté, Raphaël a indiqué, par l'agitation des draperies, dans les personnages qui apportent de l'eau, que le vent, qui accroît la force du feu, rendra leurs efforts insuffisants pour l'éteindre. La terreur est empreinte sur le visage de cette femme, qui tient un vase plein d'eau d'une main, et en porte un autre sur sa tête. Mais rien ne peint mieux le trouble et l'effroi, que la fuite des mères et des enfants, qui s'échappent en désordre, et que rassemble au devant et dans le milieu du tableau, vis-à-vis

la loge pontificale, l'espérance du secours divin, qui seul peut arrêter le fléau.

Ce groupe de devant, qui unit les deux parties de la composition, se lie aussi par un art admirable aux autres groupes, qui, placés dans les arrière-plans, conduisent l'œil comme l'esprit du spectateur à la scène du fond, laquelle est comme le dénoûment de l'action. C'est le cortége du pape S. Léon, dont le peuple implore le secours, et dont la bénédiction va faire cesser la fureur des flammes.

Dans plusieurs des figures de ce tableau, Raphaël a fait réellement preuve d'un nouvel agrandissement de manière et de dessin. On ne sauroit ni penser, ni composer une figure d'un style plus grandiose, que celui de la femme portant les vases d'eau. On remarque une manière de faire aussi large que hardie dans le beau groupe du père enlevé par son fils, et qui, soit en lui-même, soit par ce qui l'accompagne, est devenu l'image la plus vraie comme la plus noble, du groupe d'Énée et Anchise. Même éloge à faire du jeune homme suspendu par les mains au mur, et dont on a déjà parlé. Certainement on ne sauroit imaginer ni une pose plus heureuse, ni un plus

beau développement de toutes les parties du corps.

Cette peinture est, entre toutes celles de Raphaël, l'ouvrage qui renferme le plus de figures nues. Le sujet en comportoit l'emploi : l'incendie étant supposé avoir surpris dans le sommeil les habitants de Borgo Vecchio, l'Albane avoit déjà fait remarquer que l'un des enfants, qu'une mère fait marcher devant elle, a encore sa coiffe de nuit; et la mère elle-même, à peine vêtue, n'a eu le temps que de sauver quelques habillements. Ces figures nues sont pour les jeunes artistes des objets habituels d'étude. Aussi sont-elles devenues, dans la dispute de prééminence entre Michel Ange et Raphaël, le principal sujet du débat que la censure des observations de Vasari, par Bellori[1] et par Frédéric Zucchari[2], a rendu célèbre.

Vasari[3], après avoir résumé toutes les grandes qualités de Raphaël, fait voir qu'il prit le bon des différentes manières de chaque maître, et comment il n'en prit que ce qu'il lui en falloit pour s'en composer une à lui, qui réunît de tous les mérites; qu'ainsi, dans

[1] Bellori, Descrizioni delle Pitture. — [2] *Voyez* Vasari, *ibid.*, p. 222, tom. 3. — [3] Vasari, *ibid.*

ses Prophètes et ses Sibylles de l'église de la Paix, il s'étoit aidé du grandiose des mêmes sujets, par Michel Ange, à la chapelle Sixtine. Mais il avance que Raphaël auroit dû en rester là, et ne pas s'aventurer à lutter plus directement avec lui, dans le dessin du nu, comme il paroît qu'il eut l'intention de le faire en peignant l'Incendie de Borgo; car, ajoute-t-il, le dessin de son nu, dans les figures de ce tableau, quoique bon, n'est pas parfait en tout point, etc.

On l'a déjà dit, ce qui fit l'objet de cette controverse, est jugé depuis long-temps. L'esprit de parti qui avoit pu la faire naître s'est éteint avec elle. Vasari, quoique admirateur passionné de Michel Ange, n'en est pas moins partisan décidé de Raphaël. Peut-être le plus grand et le plus impartial éloge qu'il pût faire de l'un comme de l'autre, étoit de montrer que Michel Ange fut inimitable dans la science du dessin, et que Raphael, pour l'être aussi, par l'ensemble des qualités qu'il sut porter à un si haut point, n'avoit pas eu besoin de disputer à son rival un savoir qui auroit altéré le charme de l'harmonieuse réunion de mérites qui forma sa manière.

Oui, sans doute, les nus des figures de

l'Incendie de Borgo, malgré ce qu'ils ont de recommandable pour la beauté des formes, des proportions et des détails, sont encore loin de la science musculaire, de la précision des contours, de la hardiesse des mouvements, qui font le mérite, pour ainsi dire exclusif, des figures de Michel Ange. Cela ne peut point ne pas être avoué de tout connoisseur.

Mais si Raphael, comme dessinateur, n'arriva point à la profondeur de science qui caractérise Michel Ange, c'est que Raphaël cherchoit dans le dessin (on l'a déjà dit plus haut) ce que Michel Ange ne pensa jamais à lui demander. Un seul mot va le faire entendre. Oui, si Michel Ange eût peint l'Incendie de Borgo, il y auroit eu très-sûrement de plus savantes études du nu. Y auroit-il eu d'aussi savantes expressions, d'aussi pathétiques pensées, d'aussi intéressantes situations?

Je ne saurois m'empêcher de citer ici en note[1] le suffrage d'un grand peintre, de l'Albane, sur le mérite de cette composition.

[1] « L' Incendio di Borgo, spettacolo spaventoso e tutto pieno di concetto, espresso con tanta chiarezza, che muove a compassione. Diro sol tanto d' uno ammirabile e com-

Victoire de S. Léon contre les Sarrasins.

—

Gravée par Aquila.

Les trois autres peintures de la salle appelée *de Torre Borgia*, représentent aussi divers événements de l'histoire des papes du nom de Léon; comme la victoire sur les Sarrasins, au port d'Ostie, sous Léon IV; la Justification de Léon III devant Charlemagne; et le Couronnement de Charlemagne par le même Léon.

Dans ces dernières, se reproduit le système déjà suivi précédemment, d'un choix de sujets anciens, tirés de l'histoire du saint-siége, et mis habilement en rapport avec des faits contemporains, ou faisant allusion aux personnages alors vivants, dont les portraits remplacent ceux des personnages du temps passé. Ce seul genre de transposition dit assez quelles furent les intentions du peintre.

La bataille d'Ostie contre les Sarrasins, ne

passionevole in vedere quella donna, che per suo scampo appenna ha potuto salvare quelle due creature, e quei panni; in atto di dolore di aver lasciato l' altre sostanze in preda alle fiamme, quella cuffia di uno de' suoi putti significa che erano in letto agiati nelle piume, e che l' aer freddo fa andar ristretto.... Ma gl' incendi non possono mai esser grandi se non vi soffia il vento. Similmente quella bellissima giovane, ch' ajuta, alzando il vaso dell' acqua. Anco ad essa il vento soffia nel sottile zendado, e fa comparire la bellezza della sua persona. Tacio, etc. » Bellori, Descrizione delle Pitture.

fut pas sans raison choisie par Raphaël. Un autre Léon avoit, par le secours du ciel, obtenu sur les ennemis du christianisme un succès dont le souvenir étoit propre à ranimer le zèle des princes chrétiens contre le Croissant. A cette époque, l'esprit de conquête du mahométisme étoit encore dans sa force. Il y avoit peu de temps que la flotte ottomane avoit menacé l'Italie, et les côtes de l'état de l'Église. C'étoit pour protéger de nouveau l'Europe contre ses implacables ennemis, que la politique de Léon X s'efforçoit de réunir les efforts de l'Empereur et du roi de France[1]. Le tableau de la bataille navale, ou de la victoire d'Ostie, représente le pape invoquant la puissance d'en-haut : la prière est la seule arme du pontife; mais ses vœux viennent d'être exaucés. Les vaisseaux qu'on voit dans le fond annoncent assez que la bataille eut lieu sur mer; ce qui s'explique encore mieux par la barque où des prisonniers sont amenés, et abordent au rivage. D'autres groupes des ennemis du nom chrétien sont conduits devant le pape, et tombent à ses pieds.

Le portrait de Léon X est substitué à celui

[1] Vie de Léon X, par Roscoë, tom. 3, p. 390.

de Léon IV, et les têtes des cardinaux placés derrière le pontife, sont celles du cardinal Bibiena, et du cardinal Jules de Médicis, qui fut depuis Clément VII.

Justification du pape Léon III.

—

Gravée par Aquila.

La peinture dont le sujet est la justification du pape Léon III, jurant sur les Évangiles qu'il est innocent de tout ce dont on l'avoit accusé, remplit dans la salle *de Torre Borgia*, au-dessus de la seule fenêtre qui s'y trouve, un emplacement semblable à ceux qu'on a fait remarquer dans les salles précédentes. Cet espace donné a prescrit aussi au peintre à peu près le même parti de disposition. L'autel où le pape, accompagné de son cortége, fait la cérémonie du serment, occupe de même le champ supérieur de l'espace cintré. Les deux autres espaces, ou ceux des côtés de la fenêtre, sont remplis par le reste de la composition, qui comprend les dignitaires assistant à cette cérémonie. Au nombre de ces personnages, est évidemment l'empereur Charlemagne, sous la figure très-reconnoissable de François Ier; car tout cela n'est, dans le fond, qu'une sorte d'apologue historique.

Quant au mérite de cette peinture, on ne

sauroit dissimuler qu'elle intéresse par beaucoup de détails; toutefois, on n'y trouve ni la même variété d'inventions, d'attitudes et d'expressions, que dans les salles précédentes. On a quelque peine à croire que Raphaël ait influé, autrement que d'une manière fort générale, sur la conception et l'exécution de ce tableau.

Couronnement de Charlemagne.

Gravé par Aquila.

Le Couronnement de Charlemagne offre une scène beaucoup plus abondante en personnages; et il faut, sans aucun doute, y admirer l'art qui a réuni, avec autant de clarté, et dans des lignes aussi bien combinées, l'ensemble et les nombreux détails de cette grande cérémonie. Néanmoins l'infériorité de cette scène à l'égard de celles des salles précédentes est encore sensible. On y trouve, comme il doit arriver à toute peinture tenue d'être le miroir fidèle d'un cérémonial fixe et donné, quelque chose de symétrique dans les lignes et les masses, d'uniforme dans les costumes obligés des personnages. De là résultèrent certaines sujétions, qui, sous le rapport de l'art, ont dû priver le peintre de la liberté d'imaginer les effets les plus agréables à l'œil, ou les situations les plus expressives pour l'esprit.

Le groupe du pape couronnant Charlemagne est le plus beau de cette composition, et, comme cela se conçoit, le plus intéressant pour l'histoire de la puissance temporelle des papes. Ce fut sûrement ce point de vue qui dicta le choix du sujet. Charlemagne acheva en effet l'œuvre que Constantin avoit commencée, et dont nous verrons bientôt le premier acte retracé dans la première pièce qui forme l'entrée des salles du Vatican.

Mais le couronnement de Charlemagne par Léon III, offroit encore à la politique du temps un assez beau champ d'allusions, en changeant seulement les noms, c'est-à-dire, pour la peinture, les portraits des principaux personnages. L'époque où cette salle fut terminée est, comme on va le montrer, celle de 1517. Mais ce fut de 1515 à 1516 qu'eurent lieu, entre François Ier et Léon X, le traité d'alliance qu'ils conclurent, leur entrevue à Florence, et enfin le célèbre concordat dont l'objet fut, en abolissant la Pragmatique sanction, de mettre fin aux démêlés qui depuis long-temps avoient troublé l'accord des deux puissances, et de contribuer à en fixer les limites respectives.

La flatterie, qui, dans tous les temps, s'est

plue à faire des rapprochements entre les hommes ou les faits des temps passés et ceux des temps où l'on vit, aura probablement donné alors à François Ier le surnom d'un autre Charlemagne, nouveau bienfaiteur de l'Église. Il en falloit moins pour inspirer à Raphaël l'idée de peindre et de faire figurer les têtes de François Ier et de Léon X dans le Couronnement de Charlemagne. Quoi qu'il en soit, leurs portraits y sont tellement frappants, que cette ressemblance a fait quelquefois prendre le change sur les véritables personnages de l'histoire représentée; et Vasari s'y est trompé [1] au point de décrire ce couronnement, comme étant celui de François Ier par Léon X. Peut-être, indépendamment de l'équivoque des ressemblances, fut-il encore induit en erreur par l'inscription placée dans l'embrasure de la fenêtre, et qui porte: LEO · X · P · M · A · CHR · MCCCCCXVII. Mais cette inscription indique le pape qui fit peindre le tableau, et non le pape qu'on y a peint, quoique sous les traits de Léon X.

En général, le silence que les artistes, les amateurs et les descriptions, gardent sur les

[1] Vasari, *ibid.*, p. 202.

trois dernières peintures de la salle de *Torre Borgia*, semble confirmer que, si Raphaël présida au choix de ces sujets, à l'emploi de leurs allusions, et de quelques-uns de leurs détails, il est douteux qu'il ait eu une part très-active à leur composition, et surtout à leur exécution. On peut douter encore qu'il y ait fait travailler les premiers sujets de son école.

Décorations accessoires des salles du Vatican.

Le système *historico-allégorique* appliqué par Raphaël aux peintures des salles du Vatican (en exceptant celle *della Segnatura*, par laquelle il débuta), se laisse tout aussi clairement entendre, par le choix de plusieurs des sujets de pure décoration, qui complètent l'ensemble de chaque salle.

Cet ensemble, dans chacune, se divise naturellement en trois parties, savoir : un très-haut soubassement, figuré et régnant tout alentour, les quatre cintres qui renferment les tableaux, enfin la voûte avec ses compartiments diversement décorés. On a déjà décrit ou cité les ornements des deux voûtes, dans les deux salles précédentes.

Mais ceux des soubassements continus qu'on voit au pourtour de tous ces intérieurs,

méritent une mention particulière. Raphaël y a suivi un parti généralement uniforme. Il consiste en une suite de figures allégoriques, peintes en clair-obscur, ou grisaille, tantôt sous la forme de statues, tantôt sous celle de termes ou *télamons*, qui semblent supporter la corniche du soubassement. Les sujets de bas-relief peints, qui occupent les intervalles de ces sortes de cariatides, dans la salle *della Segnatura*, sont en rapport d'intention, ou de motif, avec chacune des quatre grandes peintures, lesquelles, comme on l'a dit, furent conçues dans un esprit indépendant de toute vue politique.

La corniche du soubassement de la salle de l'Héliodore est soutenue par de véritables cariatides, peintes en grisaille, dont les têtes sont surmontées d'un chapiteau. Elles font allusion, de diverses manières, aux sujets des peintures, ou du moins à leur signification véritablement allégorique, puisque, comme toute allégorie, en montrant une chose, elles en expriment une autre. C'est ainsi que les cariatides qui sont sous le tableau où Jules II est censé assister à la scène du châtiment d'Héliodore, ont des symboles d'accord avec le gouvernement du pontife guerrier.

Sous le tableau d'Attila, le génie décorateur a donné à une des cariatides la figure de Rome victorieuse, à une autre, les emblèmes de la Religion.

Mais ces allusions décoratives sont écrites encore plus lisiblement (et c'est ici, on peut le dire, le mot propre) dans les peintures de statues rehaussées en or, qui règnent autour du soubassement de la salle *de Torre Borgia*, ou de Charlemagne. Ce sont les images des princes connus pour avoir été les bienfaiteurs de l'Église, ou les défenseurs de la foi. On y voit représentées en peinture la statue de Charlemagne, avec l'inscription : CAROLUS MAGNUS ECCLESIÆ ENSIS CLYPEUSQUE; celle de Ferdinand-le-Catholique, avec ces mots : CHRISTIANI IMPERII PROPAGATOR; celle de l'empereur Lothaire, qui est accompagnée de ces paroles : PONTIFICIÆ LIBERTATIS ASSERTOR; et ainsi de plusieurs autres personnages, dont le détail seroit ici superflu, et qui furent l'ouvrage de Jules Romain [1].

Nous ne devons pas oublier de faire remarquer la voûte de cette salle, comme étant

[1] Vasari, tom. 4, p. 327.

un monument de la reconnoissance de Raphaël envers son ancien maître. Libre, comme on l'a vu, d'effacer ou de supprimer tous les ouvrages de ses prédécesseurs dans ces salles, il se crut obligé de respecter celui de Pierre Pérugin.

Salle des douze Apôtres de Raphaël.

Gravés par Marc Antoine.

Il y a encore au Vatican une salle dont le soubassement fut décoré par Raphaël, avec des figures peintes en grisaille, et en manière de statues, représentant les douze Apôtres.

Bottari [1] nous apprend que le reste de la décoration de ce local consistoit en ornements de la main de Jean d'Udines. Sous le règne de Paul IV, quelques nouvelles distributions d'appartements causèrent à ces peintures beaucoup de dégradations. Sous Grégoire XIII, on chercha à les réparer, et Taddeo Zucchari paroît s'être occupé avec le plus grand soin de la restauration des traits originaux de Raphaël [2]. Mais l'opinion commune est que ce fut Carle Maratte, sous Clément XI, qui a retouché tout cet ouvrage, dont il ne reste de véritable souvenir que dans les gravures. Toutefois elles suffisent

[1] Dialoghi sopra le belle Arti, p. 309. — [2] Taia, Descriz. del palazzo Vatic., p. 118.

encore pour faire apprécier la justesse d'idée et la propriété du style dont se servit Raphaël pour donner à chacun des Apôtres son caractère propre. Les traits que le burin de Marc Antoine en a reproduits sont classiques sous ce rapport. Ils devroient être sous les yeux des artistes chargés de traiter les sujets évangéliques. Quand certains types ont été ainsi consacrés, il faut en respecter l'autorité, et cette tradition fait partie de la science du costume moral des personnages anciens, costume plus important encore que celui des habillements.

Raphaël considéré comme peintre de portrait.

La date de l'année 1517, qui vit terminer la dernière des salles du Vatican, dont les sujets donnèrent lieu à Raphaël de reproduire la ressemblance de Léon X, fut aussi l'année où il peignit à l'huile le célèbre portrait de ce pape, entre les deux cardinaux de Rossi et Jules de Médicis. Cet ouvrage, qui fut peut-être, en son genre, le chef-d'œuvre de Raphaël, nous porte à consacrer un article particulier au talent prodigieux qu'il montra dans l'art du portrait, et qui le place à la tête des peintres de ce genre.

On n'auroit peut-être pas bien compris,

au temps de Raphaël, qu'on pût faire, en peinture, de l'art de reproduire la ressemblance des personnes, un genre particulier ou un exercice isolé. La chose eût été d'autant moins facile à comprendre alors, que véritablement, avant le seizième siècle, toute la peinture étoit, pour ainsi dire, de la peinture de portrait. Nous l'avons déjà fait observer plus haut [1]. On ne peut guère donner d'autre nom à la manière d'imitation, selon laquelle sont conçus et exécutés tous les sujets qui avoient cours dans les cloîtres, dans les églises, et les monuments publics. Le peintre n'avoit pas encore appris à se transporter, par l'imagination, aux temps et dans les lieux où s'étoit passée la scène qu'il devoit représenter. Il prenoit pour modèles ses contemporains; il se régloit sur les costumes, les habillements, les coiffures de ses concitoyens: comment n'auroit-il pas été induit à copier également leurs traits, leurs physionomies? Aussi les tableaux des écoles qui précédèrent Raphaël nous paroissent-ils être des collections de portraits. Non que toutes les figures aient été portraits à la rigueur du terme, mais toutes étoient peintes selon l'esprit de

[1] *Voyez* p. 60.

cette manière d'imiter. Léonard de Vinci, dans sa célèbre peinture de la Cène, dont sans doute l'aspect et l'idée générale appartiennent au caractère de l'idéal que le sujet commande, n'a pu se défendre d'y introduire certaines physionomies évidemment copiées (et la tradition le confirme), d'après quelques religieux du couvent où le tableau fut peint.

L'école de Pérugin avoit de même formé Raphaël à cette pratique, qu'on voit encore employée dans ses premiers ouvrages; et elle est une de celles dont son goût ne se dégagea que progressivement. Si l'on veut, en effet, rétrograder pour s'en convaincre, jusqu'à la première peinture qu'il fit à Rome (la Dispute du S. Sacrement), on trouvera, malgré la grande distance qui sépare cet ouvrage de ceux de son maître, qu'il y reste pourtant quelque teinture de cette manière, que nous appelons ici *l'esprit du portrait*. Le sujet, à la vérité, pouvoit s'y prêter, et les costumes religieux de presque tous les personnages qui occupent la partie inférieure de la composition, étoient de nature à s'accommoder assez de cette pratique.

C'est là que Raphaël semble déjà prendre date, comme peintre de portrait. C'est là que,

sans infidélité aux convenances de son sujet, il se plut à retracer la plupart des docteurs et des théologiens, sous des physionomies qui appartenoient, les unes à des personnages alors fort connus et fort reconnoissables, mais sur l'identité desquels nous avons des renseignements moins positifs; les autres à des contemporains dont les portraits nous sont certifiés, et par une tradition constante, et par les répétitions même qu'il en a faites ailleurs. On nomme sous les divers costumes qui font quelque diversion à la fidélité de la ressemblance, les portraits de Scot, de Dante, de Savonarole, de Bramante, du duc d'Urbin. On ne sauroit méconnoître non plus, malgré la mitre et la chape épiscopale qui les déguise, les têtes de Pierre Pérugin et de Raphaël lui-même.

La peinture de l'École d'Athènes, dont l'exécution suivit celle de la Dispute du S. Sacrement, offre un accroissement de style idéal fort sensible. Raphaël, on l'a déjà dit, s'y est montré tout-à-fait au niveau de son sujet, et par sa fidélité au costume antique, dans les têtes de quelques philosophes, dont l'archéologie avoit déjà recouvré les traits, et par l'heureux effort de son génie, qui lui

révéla les caractères distinctifs des différents chefs d'école. On ne cite de portraits modernes dans cette grande composition, que ceux de François-Marie de la Rovère, duc d'Urbin, digne, par sa beauté, de figurer avec les plus belles statues antiques, et de Bramante, dont on distingue à peine les traits, sous le rôle d'Archimède, courbé et traçant sur le sol des figures de géométrie. Quant aux portraits de Pérugin, et surtout à celui de Raphaël, qui occupe si peu de place dans l'angle du tableau, on n'en parle ici que parce qu'on aura bientôt besoin d'y revenir. Ces portraits d'ailleurs ne sont là que comme l'équivalent d'une inscription, qui diroit : *Peint par Raphaël, élève de Pérugin.*

Le sujet du Parnasse, non-seulement permit à Raphaël, mais lui commanda, dans le mélange des poëtes anciens et modernes, un assez grand nombre de portraits, non plus transportés fictivement sur d'autres personnages, mais véritables et réels. Tels sont ceux de Pétrarque, de Dante, de Boccace, d'Arioste, et d'autres Italiens célèbres.

La suite des peintures des salles nous fait voir dans le tableau de l'Héliodore, les portraits de Jules II, du secrétaire Pierre *de*

Foliariis, de Marc Antoine et de Jules Romain ; dans le tableau de l'Attila, ceux de Léon X, et des cardinaux Jean de Médicis et Bibiena, etc. Nous avons fait mention des portraits de ceux qui composent le cortége du Pape à la Messe de Bolsène, et aux cérémonies du Couronnement de Charlemagne.

En voilà beaucoup plus qu'il n'en faut pour montrer quelle habitude Raphaël avoit de l'art du portrait; avec quelle habileté, et toutefois quelle réserve, il savoit les faire entrer, sans disparate, dans des compositions d'un tout autre genre, avec quelle facilité il avoit l'art de passer des objets d'une imitation purement naturelle aux sujets du style le plus relevé, le plus idéal.

Il dut peut-être à cette habitude de s'exercer ainsi, ou dans le même ouvrage, ou alternativement, sur les deux sortes de vrai dont se compose l'imitation, d'avoir su rester, en traitant ce qui est idéal, dans une mesure que la nature ne sauroit désavouer, et d'avoir pu donner aux sujets du genre simple, tels que les portraits, une grandeur de forme, une vigueur de ressemblance, que n'atteindra jamais celui dont le pinceau ne s'est point élevé dans les sphères supérieures de l'art.

Portrait de Jules II.

Gravé dans le Muséum de Florence, par Vicart; tom. 3, 32e livr.

A quelque degré de mérite et de valeur imitative que Raphaël ait porté les nombreux et divers portraits qu'on vient de citer, dans les salles du Vatican, il n'étoit guère dans la nature des moyens du genre de peindre à fresque, de pouvoir donner à ces ouvrages le fini précieux des portraits à l'huile. Aussi, malgré ce qu'on peut vanter dans les premiers, ils ne sauroient rendre l'idée complète du talent de Raphaël, pour la puissance du ton et la magie de la ressemblance, à ceux qui n'auroient point vu ses portraits des papes Jules II et Léon X.

Celui de Jules II précéda l'autre de quatre ou cinq années. La couleur en est moins vigoureuse, et son effet tient de cette seconde manière, que quelques-uns préfèrent à la troisième, parce qu'il y a plus de clarté dans les teintes, plus de précieux dans le travail, et plus de simplicité d'exécution. Ajoutons, à l'égard de ce portrait, que le caractère de tête du pontife a une énergique vérité d'expression, que Raphaël n'a jamais surpassée.

Ce n'est pas là un mérite banal de ressemblance, et il ne suffiroit point à l'éloge d'un tel ouvrage, d'y faire remarquer, soit la précision du trait, soit l'ensemble exact des

formes de la tête, des détails du visage : ces louanges appartiennent à beaucoup de portraits qui ne rendent que l'extérieur de la personne. Mais qu'est-ce que ce dehors, lorsqu'il n'est pas le fidèle miroir de l'intérieur, c'est-à-dire des mœurs, des passions, du caractère de l'homme ? Oui, pour qui connoît l'histoire morale de Jules II, cette histoire est écrite sur son portrait. Après tant d'années, on est encore porté à dire avec Vasari [1] : *Il fait peur comme s'il étoit vivant.*

Portrait de Léon X.

Le portrait de Léon X entre les deux cardinaux est un ouvrage encore plus capital. Le pape, représenté plus qu'à mi-corps, y est vu assis devant une table couverte d'un tapis. Il semble présider un conseil, et écouter le rapport de quelque affaire. Les cardinaux Jules de Médicis et de Rossi sont à ses côtés, comme ses principaux ministres.

Il est si difficile de faire comprendre à l'esprit, par le discours, la perfection et la beauté des ouvrages du pinceau, que naturellement, et dans tous les temps, l'hyperbole est venue au secours des descriptions, pour

[1] « Faceva temere il ritratto a vederlo, come se proprio egli fosse vivo. » Vasari, tom. 3, p. 181.

amplifier l'idée que l'imagination doit concevoir. Bientôt après, de quelques locutions hyperboliques seront nés certains récits plus ou moins fabuleux, qui, tout apocryphes qu'ils soient, n'en contiennent pas moins l'expression de quelque vérité. Ainsi doit être jugé ce qu'on raconte du portrait de Charles V par Titien[1], et de celui de Léon X par Raphaël. On prétend que l'illusion de la ressemblance, dans le premier, fut telle, que le tableau ayant été placé devant une table, le fils de l'empereur s'en approcha pour parler d'affaires à son père. L'ouvrage de Raphaël eut, dit-on, les honneurs d'une semblable aventure : l'on raconte que le cardinal Pesia, dataire de Léon X, se seroit agenouillé devant son portrait, pour lui présenter des bulles à signer.

Et bien, nous le répétons, ces contes ont quelque chose de vrai. Il est impossible de voir le portrait de Léon X, même après que trois siècles, en passant sur cette peinture, y ont affoibli l'éclat des couleurs, qui contribue tant à l'illusion, sans être saisi par cette puissance de l'art, qui porte l'esprit à se prêter au prestige que l'artiste a le droit de

[1] Lettere pittoriche, tom. 6, p. 131.

produire. Il y a effectivement une illusion légitime dans toute imitation ; c'est celle que l'on reçoit d'un ensemble si achevé, que ce qu'il y a de perfection par les seuls moyens d'un seul art, nous empêche de faire attention, dans l'image qu'il nous présente, à ce qu'il y a en elle de fictif, et nécessairement d'incomplet, si on la rapproche du modèle naturel. Mais il n'est donné qu'au talent et au génie de l'artiste, de produire, par l'admiration qui concentre notre âme et nos sens dans un seul point, le genre d'illusion dont on parle.

Or, cette sorte de puissance est réellement celle du portrait de Léon X. On ne sauroit y résister, en examinant la profondeur du caractère de la tête du pape, la noble simplicité de sa pose, la justesse du maintien, la vigueur du coloris, le relief des formes, l'exécution précieuse et achevée de tous les accessoires. Vasari s'est principalement arrêté à vanter les détails de ce tableau. Il y relève la manière dont sont traités l'or, la soie, les bordures du vêtement du pape, le lustre des étoffes : les plis brisés de ces étoffes, dit-il, semblent faire entendre le bruit de leur froissement entre eux. Il n'oublie ni le

livre relié en vélin, ni la sonnette d'argent, ni les reflets de la boule d'or du fauteuil où siége le pape. Ces mentions, dira-t-on, sont minutieuses, et ce n'est pas là que résident le talent du peintre et le mérite de son œuvre. Non, sans doute, et Vasari le savoit mieux qu'un autre. Mais c'est qu'obligé de donner au lecteur une idée de ces beautés, dont les paroles, écrites surtout, ne sauroient transmettre l'image à l'esprit, il se rejette sur la description d'objets qui s'adressent au sens extérieur; et c'est une manière de faire entendre ce que doit être le principal, quand de légers détails ont été traités avec une telle supériorité.

L'original de ce célèbre portrait, qui est de la troisième manière de Raphaël, est à Florence. Il en a été fait, dans le temps, plusieurs copies. La plus renommée est celle qui, peinte par André del Sarto pour le duc de Mantoue, passa ensuite à Parme, et de cette ville à Naples, où on la voit aujourd'hui. La célébrité de cette copie tient d'abord à son étonnante fidélité, ensuite aux circonstances de son exécution. Clément VII avoit fait présent de l'original au duc de Mantoue [1] :

[1] Vasari, tom. 3, Vita d'Andrea del Sarto, p. 378.

Octavien de Médicis ayant reçu du pape l'ordre d'expédier le tableau au duc, et désirant le conserver à son pays, imagina plusieurs prétextes pour en différer l'envoi. Ces délais lui donnèrent le temps d'en faire exécuter une copie par André del Sarto; et cette copie fut envoyée à Mantoue, où Jules Romain, qui s'y étoit fixé, la prit et continua de la prendre pour l'original, auquel il avoit lui-même travaillé sous Raphaël. Sa méprise ne cessa que lorsque Vasari l'eut désabusé, en tirant le tableau de son cadre, et en lui montrant écrit sur le bord caché par l'encadrement, le nom d'André del Sarto.

Cela nous explique comment un assez grand nombre de tableaux à l'huile de Raphaël, jadis répétés dans son école, aujourd'hui répandus de toutes parts en différents pays, prétendent également au mérite et au renom d'original. La chose sans doute dut être plus rare à l'égard des portraits; cependant on n'oseroit affirmer que celui du cardinal Jules de Médicis, qui doit être à Florence, ne soit pas une répétition du même cardinal dans le tableau de Léon X.

L'énumération des portraits à l'huile, qu'on s'accorde à reconnoître pour avoir été l'ou-

vrage de Raphaël, occuperoit ici trop d'espace, et l'on seroit encore en peine d'indiquer avec précision, soit le degré de certitude sur leur originalité, soit les lieux où ils existent, pour la plupart.

Comolli [1] porte à vingt-sept le nombre de ses portraits à l'huile, parmi lesquels il cite ceux des personnages les plus célèbres de cette époque, savoir, Laurent et Julien de Médicis, Bembo, Jean della Casa, Carondelet, Balthazar Castiglione, Inghirami, Baldo, Bartolo, Bindo Altoviti, Jeanne d'Aragon.

Portrait de Jeanne d'Aragon.

—

Gravé par Morghen.

L'image de la vice-reine de Sicile doit nous intéresser sous plus d'un rapport. Jeanne d'Aragon étoit une des plus belles personnes de son temps. Ce fut [2] Hippolyte de Médicis qui en commanda le portrait à Raphaël, pour en faire présent à François Ier. Quelle que soit l'équivoque de Vasari [3], qui paroît s'être trompé sur le nom de la princesse, c'est bien Jeanne d'Aragon qu'il faut reconnoître dans le portrait qu'on voit au Musée royal de Paris, et qui, à la plus belle conservation, unit le double mérite et d'être de

[1] Comolli, Vit. ined., à la table. — [2] Comolli, *ibid.*, p. 54. — [3] Vasari, Vita di Sebast. Venez., tom. 4, p. 370.

la troisième manière de Raphaël, et d'être de sa propre main. Sur ce dernier point, il faut en croire d'abord les convenances, qui imposent à l'artiste l'exécution personnelle de ces sortes d'ouvrages. Nous avons ensuite le témoignage de Vasari, qui, en assurant que Raphaël avoit peint la tête de ce portrait[1], nous apprend que le reste fut terminé par Jules Romain. Rien toutefois, dans l'ensemble, n'avertit de la moindre différence de pinceau. Sans cesser de paroître un portrait, la tête doit sans doute à la beauté de son original d'être digne d'avoir place dans une composition du genre le plus élevé. Si la peinture fut redevable de cette propriété au modèle, nous n'attribuerons qu'au peintre la pureté de trait, la vérité de couleur, le fini précieux, et la grâce exquise du pinceau. Que ne pourroit-on pas ajouter sur la belle composition du tout, sur la magnificence des draperies, la largeur et la richesse de l'ajustement! l'harmonie générale, le choix ingénieux des détails, et surtout du fond d'architecture! Cet ouvrage est un de ceux qui montrent le mieux, non-seulement la ten-

[1] Vasari, Vita di Giul. Rom., tom. 4, p. 328.

dance, mais la capacité de Raphaël, à réunir toutes les qualités de la peinture.

Portrait du poëte Tebaldeo.

Le portrait du poëte Tebaldeo ne nous est connu que par un mot d'éloge du cardinal Bembo. Mais l'éloge d'un tel juge, et la comparaison qu'il fait de ce portrait avec celui de Castiglione, que nous connoissons, suppléeront, pour l'opinion qu'on doit s'en former, au suffrage des yeux. «Raphaël (écrivoit Bembo au cardinal de Santa Maria in Portico [1]) vient de peindre notre ami Tebaldeo «avec tant de vérité, qu'il ne se ressemble «pas autant à lui-même, que cette peinture «lui ressemble. Pour moi, je n'ai jamais vu «de ressemblance plus frappante»: *Ha ritratto il nostro Tebaldeo tanto naturale, ch' egli non è tanto simile a se stesso, quanto è quella pittura; ed io per me non vidi mai sembianza veruna più propria.* Selon Bembo, ni le portrait de Balthazar Castiglione, ni celui du duc d'Urbin, n'approchoient, pour le mérite de la ressemblance (*in quanto appartienne al rassomigliarsi*), du portrait de Tebaldeo; et ceux-là, ajoute-t-il, paroîtroient

[1] Lettere pittoriche, tom. 5, p. 134.

avoir été de la main d'un des élèves de Raphaël.

Portrait de Balthazar Castiglione.

C'est uniquement sous le rapport de la ressemblance, comme on le voit, que Bembo, comparant le portrait de Tebaldeo à ceux de Castiglione et du duc d'Urbin, avance que ces derniers *paroîtroient* n'avoir pas été l'ouvrage propre du maître (*Parrebonno*): mais peut-on croire que Raphaël eût confié à un de ses élèves le soin de faire la figure de Castiglione, son plus intime ami, son plus zélé protecteur? Étant hors d'état de juger aujourd'hui du degré de ressemblance, seul objet du parallèle de Bembo, contentons-nous de dire que ce portrait, bien qu'inférieur pour la dimension à celui de Jeanne d'Aragon, près duquel il est placé dans le Musée royal de Paris, présente une manière de peindre plus large, un maniement de pinceau plus libre. On peut y remarquer, ce que manifestent les ouvrages de cette époque, qui doit être 1516, que plus Raphaël avança dans la carrière, plus il prit à tâche de dissimuler le trait de ses contours, de fondre la ligne extérieure de ses formes, sous un travail plus facile, sous des teintes mieux dégradées, sans rien perdre toutefois de la cor-

rection de son dessin. Et pourquoi ne dirions-nous pas de la tête de Castiglione, à l'aspect du portrait, ce qu'en disoit la comtesse, sa femme, dans ces vers latins, qu'elle adressoit au modèle absent?

Huic ego. . . . .
Alloquor et tanquam reddere verba queat [1].

Oui, après plus de trois cents ans, cette tête nous paroît encore vivante, et l'on ne s'étonne point du sentiment qu'une telle image dut produire, sentiment que la poésie se plut à exprimer dans des vers inspirés par la vérité de la peinture.

Portrait de Bindo Altoviti.

Gravé par Morghen, comme étant celui de Raphaël.

Celui de tous les portraits peints par Raphaël, où il s'est élevé au plus haut point, comme coloriste, est, de l'aveu de tous les connoisseurs, le portrait de Bindo Altoviti. *Non cedendo*, dit Bottari, *nelle tinte*, *alle più fine e vive di Tiziano* [2].

Ce bel ouvrage est devenu, par une espèce d'équivoque, dans la phrase où Vasari en parle, un objet d'équivoque lui-même, depuis que Bottari, le siècle dernier, eut élevé, sur la personne représentée par ce portrait,

[1] *Voyez* à l'Appendice, n° 18. — [2] *Voyez* Vasari, Vita di Raff., première note de Bottari.

une opinion qui, bientôt répandue sans examen, a induit en erreur le célèbre Morghen, dans la gravure qu'il en a publiée. L'erreur a été de donner, et de faire prendre pour la tête même de Raphaël, celle de Bindo Altoviti. Comme il importe à l'histoire de Raphaël de ne pas laisser incertaine l'idée qu'on doit se former de sa personne, nous croyons devoir employer ici quelques lignes à rétablir la vérité sur ce point. Nous en prendrons la substance dans une dissertation de M. Melchior Missirini, placée en tête d'une collection de pièces sur Raphaël[1].

Voici la phrase de Vasari qui a donné lieu à l'équivoque : *A Bindo Altoviti fece il ritratto suo, quando era giovine, che è tenuto stupendissimo*[2]; « Il fit à Bindo Altoviti son « portrait, lorsqu'il étoit jeune, lequel est « tenu pour être des plus admirables. »

On voit bien qu'un certain équivoque peut résulter, en italien comme en français, du pronom possessif *suo*, *son*. Toutefois M. Missirini a prouvé de plus d'une manière que la phrase de Vasari est correcte, et ne comporte point d'amphibologie. Nous n'ajouterons

[1] Descrizioni delle Imagini dipinti, etc. Roma, 1821. — [2] Vasari, *ibid.*, tom. 3, p. 195.

qu'une raison à ses arguments : c'est que si Vasari eût voulu rapporter une chose un peu étrange, savoir, que Raphaël avoit fait son portrait pour le donner à ce seigneur, il auroit, dans la tournure de sa phrase, afin d'éviter toute confusion, ajouté à *suo*, le mot *proprio*.

Nous avons dit que la chose, comme l'a voulu entendre Bottari, est un peu étrange. Effectivement, on ne voit pas beaucoup d'exemples de peintres faisant leur portrait pour le donner à de grands personnages ; et Altoviti étoit d'une famille très-illustre, ayant un grand palais à Rome, et un autre à Florence. On se demande ensuite comment il seroit arrivé que ce portrait n'auroit jamais été connu des membres de cette famille, sous son véritable nom? comment il auroit pu y être conservé pendant deux cent cinquante ans, et tenu par eux pour celui d'un de leurs ancêtres, jusqu'au moment où Bottari s'avisa de leur prouver que c'étoit là le vrai portrait de Raphaël ?

Il est constant, d'après Vasari, d'après tous les écrivains postérieurs, et une tradition non-interrompue le confirme, que Raphaël, ainsi qu'on l'a dit, s'est peint lui-même avec

Pérugin, Bramante, et plusieurs de ses élèves, dans les fresques du Vatican. Celui de tous ses portraits où il est le plus reconnoissable est à l'angle droit de l'École d'Athènes. Or, M. Missirini ayant pris soin de le confronter, détail par détail, avec celui d'Altoviti, il est résulté de ce parallèle, que les deux têtes n'ont aucune conformité, ni dans les traits du visage, ni surtout dans la carnation : Bindo Altoviti est blond, haut en couleur, et d'un ton vermeil; Raphaël a les cheveux bruns, et la couleur de son teint tire sur l'olivâtre [1].

Une autre considération se tire du passage même de Vasari. Si Raphaël, en le prenant comme le veut Bottari, fit son propre portrait lorsqu'il étoit jeune, *quando era giovine,* cela ne peut s'entendre que de deux manières, à l'égard d'un homme surtout qui mourut jeune (à trente-sept ans): l'une, qu'il se seroit peint en se rajeunissant de plusieurs années, et toutefois ce portrait supposé rajeuni porte des moustaches (et puis quelle complaisance ne faut-il pas, pour acquiescer

[1] Tel il est encore dans le portrait peint par lui-même de la Galerie de Florence, et d'après lequel est gravé celui qui est en tête de cet ouvrage.

à cette interprétation?); l'autre, que c'eût été une production de son jeune âge. Mais la jeunesse de l'âge emporte avec soi l'idée de la jeunesse du talent. C'auroit donc été un ouvrage de cette première manière, qui ne se recommandoit, ainsi qu'on l'a vu, que par la pureté du trait. Comment se persuader alors que le chef-d'œuvre de Raphaël pour le coloris, et dans lequel Bottari lui-même le met à l'égal du Titien, auroit été produit par lui, dans un temps où il étoit encore loin d'ambitionner le mérite de coloriste. Ce portrait est peut-être la peinture qui, sous ce rapport, diffère le plus de celles de sa jeunesse.

Il avoit été transporté de Rome à Florence, où on le voyoit dans le palais Altoviti, *in Borgo degli Albizi*, lorsque Bottari ayant répandu sur son compte l'opinion qu'on vient de combattre, la maison Altoviti, cessant d'y voir un portrait de famille, attacha moins de prix à sa conservation, et s'en défit. Vers l'an 1811, il a été acquis par le roi de Bavière[1], pour la somme de 14,000 sequins (160,000 fr.).

[1] Je trouve ce fait rapporté et écrit de la main de M. Dufourny, au bas d'une des notes de Comolli, *sulla Vita inedita di Raffaello*, p. 55.

De l'intérêt que la critique des ouvrages de Raphaël trouve dans ses portraits.

Plus on avance dans l'histoire des ouvrages de Raphaël, plus on aperçoit la cause, et mieux l'on devine la raison de leur multiplicité. A mesure que croissoit sa réputation, son école augmentoit en nombre de sujets habiles. Disposant d'une telle multitude d'instruments dociles à ses inspirations, son génie n'en étoit devenu que plus productif. Plusieurs de ses collaborateurs avoient dérobé non-seulement le secret de ses pensées, mais encore celui de ses procédés. Ils s'étoient partagé entre eux l'exécution des divers objets qui entroient dans ses compositions, et une sorte de division de travail s'étoit établie en ce genre. On sait que la méthode suivie étoit ordinairement celle-ci, pour les ouvrages originaux[1] : Raphaël dessinoit, Jules Romain ébauchoit, et le maître donnoit le dernier fini. De même pour les copies. L'ouvrage original terminé, il s'en faisoit des répétitions par des élèves, qui le plus souvent étoient de second et de troisième ordre, et la retouche s'en faisoit, ou par Jules Romain, ou par Raphaël lui-même.

On comprend dès lors quelle difficulté

[1] Lanzi, Stor. Pittor., tom. 2. p. 84.

doit trouver aujourd'hui la critique à discerner, dans beaucoup d'ouvrages, ceux où Raphaël travailla seul, d'avec ceux où il ne se réserva qu'une part quelconque d'exécution. La meilleure mesure dans de tels jugements, seroit sans doute d'avoir, pour point de comparaison, quelques-uns de ses tableaux à l'huile, connus pour être uniquement de lui.

Or, il nous semble que ses portraits à l'huile sont précisément ceux que la critique dont il s'agit peut employer avec le plus de succès à cette mesure, surtout si l'on prend ceux qu'il fit pour un certain nombre de personnages.

Une lettre de lui à François Raibolini (dit *le Francia*), dans laquelle il le remercie de l'envoi de son portrait, contient aussi des excuses, pour le retard qu'il met à lui faire tenir par réciprocité le sien propre, et, comme ils en étoient convenus, peint par lui seul : « Mes grandes occupations, dit-il, m'en ont « empêché » ; *Per le gravi et incessanti occupazioni non ho potuto fin ora fare di mia mano, conforme il nostro accordo.* « J'aurois pu, continue-t-il, le faire exécuter par un de « mes jeunes gens, et le retoucher ; mais cela « ne conviendroit pas » : *Che ve l' avrei man-*

dato fatto da qualche mio giovine, e da me ritocco, che non si conviene, etc.[1]

Il y avoit donc des ouvrages dont Raphaël devoit se réserver à lui seul l'exécution. Or, les portraits furent bien naturellement de ce nombre. Aucune sorte de peinture ne comporte moins dans son ensemble, mais surtout dans les têtes, la division du travail. Si cela est vrai de tout portrait en général, à plus forte raison doit-on le penser des portraits que font faire de leur figure certains grands personnages. D'après cela, on peut être sûr de trouver la manière propre de Raphaël, et sans mélange d'aucun autre pinceau, dans les têtes des portraits dont on a fait mention, ainsi que dans celles de quelques autres hommes célèbres, qu'il a peintes à l'huile.

Le portrait de Léon X entre les deux Cardinaux (à cela près des détails auxquels Jules Romain travailla) et celui d'Altoviti, qui paroît être de la même époque, à en croire l'ordre suivi par Vasari, sont donc des productions de la propre main de Raphaël, et de sa dernière manière. Si le hasard n'avoit point dispersé

[1] *Voyez* à l'Appendice, n° 5.

dans toute l'Europe les œuvres de son pinceau, les deux qu'on vient de citer seroient d'un grand secours pour éclairer la critique, dans la manière de ranger, selon le degré de leur originalité, plusieurs des tableaux à l'huile dont nous allons reprendre la description.

Tableau du Portement de Croix, dit *lo Spasimo di Sicilia.*

Gravé par Toschi.

La connoissance particulière que nous avons été à portée d'obtenir des ouvrages sur lesquels pourroit se fonder une semblable comparaison, nous porte à regarder comme étant du pinceau proprement dit de Raphaël, et appartenant au plus haut degré de son talent, le tableau du *Portement de Croix*, qu'on appelle *dello Spasimo di Sicilia*, parce qu'il fut fait pour le monastère de Palerme, en Sicile, appelé *Santa Maria dello Spasimo.*

Ce chef-d'œuvre de la peinture a subi les plus extraordinaires vicissitudes. Le vaisseau qui devoit le conduire à Palerme [1] fut battu sur les côtes d'Italie, d'une violente tempête, y échoua, et s'ouvrit en donnant contre un écueil. Tout périt, hommes et marchandises. Une sorte de miracle sauva le tableau. La caisse qui le renfermoit, portée par les flots

[1] Vasari, *ibid.*, tom. 3, p. 199. — Baldinucci, tom. 2, p. 175.

sur la côte de Gênes, y fut repêchée et tirée à terre. heureusement l'eau de la mer n'y avoit pas pénétré. On l'ouvrit et on trouva la peinture intacte. Le bruit de cet événement arriva à Palerme, d'où l'on s'empressa de réclamer le tableau naufragé. Il paroît que la réclamation souffrit de grandes difficultés, car il fallut toute la protection de Léon X pour le faire rendre au couvent de Palerme, qui en paya largement la restitution. Philippe IV l'ayant enlevé depuis secrètement, le fit passer en Espagne, et le monastère du *Spasimo* fut indemnisé de la perte de son tableau par une rente de 1,000 écus[1]. Transporté depuis à Paris, par l'effet de la guerre, en 1810, il a été remis sur toile en 1816, et est enfin retourné en Espagne. Un très-beau dessin en a été fait par M. Toschi, maintenant occupé d'en terminer la gravure à Parme.

Mengs est celui qui contribua le plus, de son temps, à rappeler l'attention des artistes sur ce chef-d'œuvre, en quelque sorte oublié par l'effet de son éloignement, et à lui rendre la juste célébrité que le faux juge-

[1] Museo Fiorentino, tom. 1, p. 54, note 1.

ment de Malvasia avoit paru lui enlever. Dans sa description des principaux tableaux du palais du roi d'Espagne, à Madrid, Mengs [1] passe en revue tous les mérites de cette peinture, et la savante analyse qu'il en fait présente l'idée de cette réunion de beautés, à laquelle peut parvenir un savoir consommé, aidé du sentiment le plus profond.

Le moment choisi par le peintre, dans cette pathétique composition, est celui où, portant sa croix pour monter au Calvaire, et se retournant vers les S^tes^ Femmes, qui fondent en pleurs, le Christ s'adresse à elles, leur annonce la ruine de Jérusalem, et leur dit de ne pas pleurer sur lui, mais bien sur leurs enfants. On ne croit pas que Raphaël, dans aucun de ses tableaux, ait jamais porté à un égal degré de force et d'illusion, l'expression de toutes les nuances de douleur.

Nous l'avons dit, le sujet du tableau est, *Ne pleurez pas sur moi, mais sur vos enfants*, etc.; voilà pourquoi il y a des larmes sur les visages des deux S^tes^ Femmes, de S. Jean, de la Madeleine, de la Ste Vierge. Lorsque la douleur s'échappe par les pleurs,

[1] Opere di Ant. Raff. Mengs, tom. 2, p. 74 et suiv.

elle ne produit plus cette sorte d'expression muette et concentrée, qui n'altère ni la régularité des traits, ni le caractère tranquille de la beauté. Raphaël, dans la représentation des douleurs religieuses, a toujours respecté les limites d'une convenance prescrite également, et par la nature du sujet, et par les intérêts de l'art. Il s'est plu ici à graduer, selon l'âge ou la position des personnages, l'impression de la douleur sur les traits de leurs visages, c'est-à-dire l'altération plus ou moins grande qu'ils peuvent recevoir de sa manifestation.

Ainsi l'on observe qu'il y a moins de cette altération physique, et dès lors plus de noblesse dans la physionomie de S. Jean et des S^tes^ Femmes, que dans celle de la Madeleine, dont les traits expriment aussi une moindre affection matérielle que ceux de la Ste Vierge. C'est sur cette tête, d'un âge plus avancé, que Raphaël a voulu empreindre le sentiment de la douleur, en caractères les plus énergiques.

Le discours n'a point de paroles pour donner l'idée de la profondeur et de la vivacité de ce sentiment sur le visage de la Vierge. Ses yeux, rouges de pleurs, la con-

traction des muscles du front, l'ouverture de la bouche, le regard dirigé vers le Christ, tout l'ensemble de l'attitude, ont une énergie d'affection passionnée, qui réagit sur le spectateur. Il lui est impossible de fixer un instant son regard sur cette tête éplorée, sans qu'il ne se sente saisi d'une émotion sympathique, et que des larmes aussi ne viennent mouiller ses yeux.

Mais ce qui est au-dessus de toute admiration, c'est l'opposition du calme de la tête et de toute la personne du Christ. Il succombe sous le poids de la croix, mais il ne l'abandonne point. Il y a, et l'on voit en lui union de la nature humaine qui souffre, et de l'être divin qui sait pourquoi, et qui veut souffrir. Raphaël seul pouvoit rendre d'une manière sensible, sur la tête et dans la physionomie du Christ, et au milieu du plus grand abaissement de la créature mortelle, le sublime de la divinité, dans ce dévouement mystérieux : effort prodigieux du génie, de joindre la plus haute noblesse à la situation la plus humiliante.

Sous un autre rapport, on devroit aussi vanter la rare habileté avec laquelle Raphaël a rassemblé dans l'espace assez peu étendu de

ce tableau, une composition aussi variée de plans, que nombreuse en personnages, et faire tenir dans une hauteur médiocre, en la rendant claire et sensible aux yeux, la marche suivie par l'escorte, depuis la porte de la ville, jusqu'au sommet du Calvaire, par les détours de la montée. Il n'y auroit pas un détail de cet ensemble qui ne méritât d'être un sujet de remarque. Par exemple, le métal de la cuirasse du centenier qui commande la marche, est rendu, ainsi que son brillant, avec une telle recherche, qu'on y voit réfléchis, comme en un miroir, les objets qui se trouvent dans sa direction.

Ce fut une des propriétés particulières du génie de Raphaël, d'avoir su exprimer ce que le caractère de chaque sujet a de plus grand et de plus élevé, sans dédaigner ce qu'il offre en même temps de plus petit et de plus minutieux. Lanzi a observé que le fini qu'il donnoit à ses têtes, va quelquefois au point, qu'on peut, en quelque sorte, y compter les cheveux : *Che talora vi si contano, per cosi dire, i capelli*[1]. Cela ne s'expliqueroit-il pas par la manière dont il avoit reçu les pre-

[1] Lanzi, Storia pitt., tom. 2, p. 84.

miers rudiments de l'imitation, c'est-à-dire, dans ce système qui habitue à voir les objets de près et en détail, avant de dilater la vue, en lui faisant embrasser trop tôt leur généralité? Et seroit-il vrai qu'il est plus facile, en ce genre, d'avancer du moins au plus, que de rétrograder du plus au moins? Mais c'est là un de ces points de théorie qu'il seroit trop long de développer, et sur lesquels on risqueroit, sans une explication suffisante, d'être mal compris.

Tableau de la Vierge dite à la Perle.

—

Gravée en Angleterre, par Vosterman-le-Vieux; et au trait, dans les études d'après Raphaël, de M. Bonnemaison.

Le roi d'Espagne possède une Ste Famille de Raphaël, tableau qui doit être sorti de ses ateliers vers la même époque, si nous en jugeons[1], soit par la manière du dessin, soit par celle de colorer. Il passa jadis de Mantoue en Angleterre, où il fut acheté par Charles Ier, avec beaucoup d'autres tableaux précieux. Après la mort de Charles Ier, Philippe IV, roi d'Espagne, l'acquit pour la somme, dit-on, de 3,000 livres sterling (72,000 fr.)[2]. On raconte qu'à la première vue du bel ouvrage de Raphaël, Philippe s'écria : *Celui-ci est ma*

[1] Ce tableau, apporté à Paris avec le précédent, est retourné avec lui en Espagne. — [2] *Voyez* Conca, Descriz. odepor. della Spagna, tom. 2, p. 50.

perle! De là l'espèce de surnom qui a continué de le désigner.

Le tableau de la *Vierge à la Perle* nous offre, dans la composition de la Ste Famille, une de ces scènes à la fois nobles et gracieuses, dont le genre, d'après l'analyse donnée plus haut de ces sortes de sujets, tient le milieu entre la vérité naïve et simple de la première classe de Vierges, et la vérité idéale de la troisième.

La Ste Vierge y est représentée de grandeur naturelle, tenant embrassé d'une main l'Enfant Jésus, à moitié assis sur son genou droit, c'est-à-dire que la jambe gauche de l'enfant pose sur le berceau, quand l'autre est pendante. Le petit S. Jean, relevant de ses deux mains la peau velue qui fait son vêtement, lui présente les fruits qu'elle contient. L'enfant prêt à les prendre, se retourne en souriant vers sa mère, comme pour demander la permission. Celle-ci a le bras gauche appuyé sur l'épaule de Ste Anne à genoux, qui semble dans l'attitude de la méditation. Le fond du tableau est occupé d'un côté par un paysage, de l'autre, par les ruines d'un édifice, où l'on aperçoit la figure de S. Joseph.

Le coloris de cette peinture, quoique un peu obscurci par l'action du temps, a conservé une grande vigueur, et une harmonie qui, dans quelques parties, ne craindroit point le parallèle avec les œuvres de l'école de Venise. Les teintes du corps de l'Enfant Jésus sont aussi brillantes que les mouvements et les contours en sont gracieux et purs.

Dans plusieurs endroits du tableau on découvre certains de ces traits, que l'on appelle des *repentirs*. Ils apprennent que la tête de la S[te] Vierge, ayant d'abord été dessinée de profil, a été mise de trois quarts. Les cheveux ont été relevés au-dessus de la tempe gauche. On voit aussi quelques changements dans les contours de la main gauche de la Vierge, et de la cuisse gauche de l'Enfant.

Ce tableau nous en rappelle un autre d'une S[te] Famille presque semblable, et décrite par Vasari [1]. On la cite ici parce qu'elle porte pour date l'an 1516, époque du quatrième voyage que Raphaël [2] fit à Florence, où il put exécuter dans sa dernière manière ce tableau, à moins qu'on n'aime mieux croire

[1] Vasari, *ibid.*, tom. 3, p. 168. — [2] *Voyez* ci-dessus, p. 40.

qu'il l'y aura envoyé de Rome, en la même année. Dans tous les cas, la date incontestable[1] prouve que Vasari a commis un grand anachronisme, en plaçant la description de cet ouvrage vers l'époque du second séjour de Raphaël à Florence, et assez de temps avant son départ pour Rome.

Il y a, comme on l'a dit, beaucoup de rapport dans sa composition, avec celle du tableau précédent. C'est également la Vierge, tenant sur ses genoux son fils, qui accueille avec complaisance le petit S. Jean, que lui présente Ste Élisabeth, laquelle se retourne vers S. Joseph, appuyé sur son bâton. On y admire, dit Vasari, l'intelligence et la délicatesse avec lesquelles le peintre a exprimé les rapports qu'ont entre eux les deux enfants dans leurs caresses, et cet acte de respect de l'un envers l'autre, signe anticipé de l'hommage éclatant qu'il lui rendra un jour.

Tableau de la Visitation.

Gravé au trait, dans les études d'après Raphaël, par M. Bonnemaison.

Faute de renseignements précis sur le temps où fut peint le tableau de la Visitation, nous en placerons la courte mention à la suite des deux tableaux qu'il a ac-

[1] *Voyez* Vasari, *ibid.*, p. 168, et la note où l'histoire de ce tableau est rapportée en détail.

compagnés, dans leur voyage d'Espagne en France, et dans leur retour de France en Espagne.

Conca a jugé [1] qu'il y avoit quelque différence de manière dans la peinture de cet ouvrage, avec celle du tableau appelé *la Perle.* D'après ce qu'on sait maintenant sur la diversité des mains que Raphaël, dans ses dernières années, mettoit en œuvre, on s'expliquera plus facilement les variétés que peuvent présenter, uniquement pour la manière d'opérer, des tableaux qui datent toutefois de la même époque. Quoi qu'il en soit, celui de la Visitation est bien sûrement de l'âge mûr de Raphaël; et il en est peu d'aussi remarquables par la simplicité de l'idée, et par ce charme d'un sentiment naïf et vrai, qui, puisé dans le texte même de l'Évangile, semble en emprunter cette noblesse, au-dessus de tout art, parce qu'elle paroît sans art.

Le sujet de la Visitation a été traité par bien des peintres; et le plus grand nombre y a porté (comme on a droit de le faire) cette pompe de composition, qui est pour la

[1] Descrizione odeporica, tom. 2, p. 52.

peinture un moyen d'exprimer ce que la rencontre de la mère du Sauveur et de celle du Précurseur, offre de grand et de mystérieux. Raphaël a ramené le sujet à sa plus simple expression; c'est la traduction fidèle de l'évangile de S. Luc : *En ce temps-là, Marie, partie de Nazareth, alla en toute hâte, par le pays des montagnes, vers la ville de Juda*[1], *visiter sa cousine, qui depuis bientôt neuf mois portoit le Précurseur dans son sein.* Élisabeth a, de son côté, quitté sa demeure, pour aller au-devant de Marie, et elles se rencontrent sur les bords du Jourdain. Voilà tout le tableau. Il ne falloit rien moins que le génie du peintre, pour imprimer aux deux personnages, ce caractère de décence religieuse, d'affection respectueuse, et de pudeur divine, qui annoncent tout ce qu'il y a de merveilleux dans l'état de grossesse visible de la vieille Élisabeth, et de la jeune Marie. Rien de comparable à la délicatesse des nuances de sentiment que manifestent l'attitude, le maintien et la physionomie de chacune des deux parentes. Une sorte d'embarras mêlé d'innocence se peint sur toute

[1] Évangile selon S. Luc, chap. 1, ℣. 39.

la personne de la Vierge. Sa contenance, sa tête légèrement inclinée, ses yeux baissés, révèlent le mystère dont elle a le secret; et la figure d'Élisabeth lui répond assez par la cordialité de son geste, par la tendresse d'expression de son air, qu'elle comprend à quoi chacune d'elles est appelée.

Après de telles beautés, on n'ose vanter, ni les détails de l'ajustement, ni la vigueur du coloris, ni l'harmonie du paysage, ni l'excellence de l'exécution dans chaque partie. Ce tableau a 6 pieds 2 pouces et demi de haut, sur 4 pieds 5 pouces et demi de large. Peint jadis sur bois, il a été remis sur toile, à Paris, dans la restauration qui en a été faite.

Tableau de S. Jean dans le désert.

—

Gravé par Bervic, dans la Galerie de Florence, par Wicar.

Raphaël a traité de plus d'une manière le sujet de S. Jean-Baptiste vu dans le désert, où il vécut long-temps retiré, avant d'entreprendre sa prédication. Le plus célèbre de tous les tableaux qui le représentent ainsi, est celui dont il existe beaucoup de copies. On en distingue trois ou quatre. Il y en a une où l'on reconnoît la couleur de Perrin del Vago. Un autre, par ses ombres un peu noires, décèle la manière de Jules Romain. Cepen-

dant on sait par Vasari [1], que Raphaël peignit ce tableau sur toile; en sorte qu'aucun de ceux qui sont sur bois, ne peuvent prétendre à passer pour l'original, qu'on présume, par cette raison, devoir être celui de la Galerie de Florence.

S. Jean est représenté dans ce tableau à l'âge de douze ou quinze ans : il est nu, n'ayant qu'une peau d'animal sauvage, qui, de son bras gauche, passe par derrière lui et revient sur sa cuisse droite. Assis sous des rochers, au bord d'une fontaine, il n'a pour siége qu'un antique tronc d'arbre, et de ce tronc sort encore et s'élève un rameau, auquel s'attache une sorte de croix rustique formée de roseaux. C'est vers ce symbole de la Rédemption que le jeune Précurseur élève prophétiquement la main, comme s'il désignoit déjà le dernier des mystères de la vie du Messie qu'il sera chargé d'annoncer.

Quoique S. Jean-Baptiste soit représenté ici sous des formes juvéniles, le choix que Raphaël, probablement pour des raisons relatives à son art, aura fait de ce caractère de nature, n'a rien d'inconvenant, et l'âge

[1] Vasari, *ibid.*, tom. 2, p. 215.

du jeune prophète ne contredit point ce qu'on sait de sa vocation. Destiné à prédire le Messie, Jean s'étoit de très-bonne heure retiré dans le désert, pour sanctifier sa vie par le jeûne et les austérités; on peut donc le supposer rempli à tout âge de l'esprit prophétique, dont Raphaël a exprimé l'idée par l'action, comme dans la physionomie de son personnage.

Sous le rapport de l'art, cette figure de S. Jean offre un des plus beaux nus qu'ait faits Raphaël. Il y a beaucoup de vérité, et de celle qu'on appelle *naturelle*, pour la distinguer du *vrai idéal*, dans le dessin du corps, dans les formes du torse. Bien qu'on y trouve, ce que le sujet exige, les contours coulants de l'adolescence, on y sent toutefois que l'intention du peintre fut d'y exprimer, par quelque chose de ressenti dans la musculature, le caractère d'une nature un peu agreste, caractère convenable au genre de vie du jeune solitaire.

Le ton brillant des chairs et l'opposition très-forte des ombres (on parle du tableau de Florence), donnent à cette figure un relief singulier. Sa jambe, qui vient en avant, semble sortir du cadre. Le corps étant vu de

face, ainsi que la tête, dont les yeux semblent se fixer sur ceux du spectateur, il est peu de figures dont l'image reste aussi profondément empreinte dans la mémoire.

Deux autres S. Jean-Baptiste dans le désert.

On a dit que Raphaël avoit représenté de plus d'une manière le jeune S. Jean-Baptiste dans le désert. Nous en pouvons citer deux autres compositions, à la vérité inférieures à la précédente. Dans l'une, la figure, à peu près du même âge, est également assise sur la souche d'un tronc d'arbre, mais dans une pose beaucoup moins noble. Les deux jambes se trouvent écartées, de manière à former une de ces dispositions, qui, en contrastant avec le bras indicateur de la croix, tiennent un peu du genre des figures qu'on désigne par le mot *académiques*. L'autre S. Jean est sur un rocher; une de ses jambes se relève et passe derrière l'autre; avec une coquille, il reçoit de l'eau jaillissante. Ce tableau fait partie de la collection de Dusseldorf. On le croit peint par André del Sarto.

Tableau de la Vierge de Dresde.

—

Gravé par Muller.

Vers le même temps, Raphaël peignit pour le monastère de S. Sixte, à Plaisance, le tableau du maître autel, où figurent, dans le

haut, la Ste Vierge et l'Enfant Jésus sur des nuages, dans la partie inférieure, S. Sixte d'un côté, Ste Barbe de l'autre. De toutes les images de Vierge qu'enfanta son génie, aucune n'a été conçue dans un style plus large, et, si l'on peut dire, plus pittoresque. Peu de figures ont été habillées et ajustées d'un parti plus libre et plus ingénieux de draperies; peu de têtes offrent un effet plus poétique, et nulle part on ne voit briller avec plus de charme les traits de ce caractère virginal et divin. Rien de terrestre ne se mêle à la pensée du spectateur, qui ne voit plus dans Marie que la mère *glorifiée* du Sauveur, avec l'éclat d'une beauté toute céleste. C'est du milieu d'un ciel tout rempli de têtes d'anges, qu'elle apparoît au pape S. Sixte et à Ste Barbe, à genoux et figurés dans l'acte d'adoration.

Il faut encore faire admirer au bas de la composition ces deux chérubins, merveilles de couleur, de beauté, d'expression et de vie, qui semblent sortir du tableau, tant la peinture leur a donné de saillie.

Raphaël considéré comme architecte.

Il en est de l'histoire de Raphaël, lorsqu'on veut embrasser l'ensemble de ses ouvrages,

comme de ces histoires universelles, qui comprennent tant de pays à la fois, que l'écrivain, quelque méthode qu'il emploie, est parfois obligé d'intervertir l'ordre des matières et des temps, de revenir souvent sur ses pas, et de reprendre un sujet qu'il aura été forcé de laisser en arrière, pour ne pas trop couper le récit d'objets qui se lient nécessairement les uns aux autres. Ainsi, ayant à considérer Raphaël comme architecte, nous avons cru devoir réunir en un seul article, au lieu de les disperser parmi les mentions de ses autres ouvrages, les notices de ses productions en architecture.

Déjà nous l'avons vu, successeur de Bramante en 1514, construire cette cour du Vatican, qu'il rendit depuis si célèbre par la décoration des Loges. En parcourant maintenant, et sans interruption, tous les travaux qui lui ont assuré un rang distingué dans l'art de bâtir, nous ne laisserons point d'être fidèles à l'ordre chronologique, que nous avons jusqu'à présent suivi, puisque c'est du premier août 1515, et du 27 août 1516, que datent les brefs de Léon X, qui nommèrent Raphaël ordonnateur de la fabrique de S. Pierre, et surintendant des édifices antiques de Rome.

Il a suffi jusqu'ici de faire remarquer, et on l'a fait plus d'une fois, que Raphaël étoit fort loin d'être novice en architecture, ou du moins dans l'art de la dessiner. Cette habileté, que font admirer même ses premiers tableaux, étoit assez générale parmi les élèves de l'école du Pérugin. On la retrouve peut-être plus frappante encore dans les écoles du siècle précédent; et les peintures du *Campo Santo*, à Pise, en font foi [1]. Au siècle de Raphaël, et dans celui qui le suivit, l'esprit de méthode et d'analyse n'avoit pas isolé, par un enseignement séparé, l'exercice de chacun des trois arts du dessin. Au contraire, un lien commun les réunissoit; et ce lien, qui n'existe plus aujourd'hui que dans les notions abstraites de la théorie, étoit alors l'étude du dessin, où l'architecture puisoit la science des rapports d'ordonnance, d'harmonie, de proportions, qui s'appliquent à la construction des édifices.

On feroit une liste qui deviendroit ici trop nombreuse, des peintres et des sculpteurs célèbres, chez lesquels se sont réunis à leurs autres mérites, le savoir et le talent d'ar-

[1] *Voyez* le Recueil des peintures du Campo Santo.

chitecte. Tous les grands artistes des quinzième, seizième et dix-septième siècles, exercèrent concurremment avec leur art particulier, celui de l'architecture. Mais il suffira de dire que cet art compte parmi ses maîtres les plus distingués, Michel Ange et Raphaël.

Peu de tableaux présentent dans leur fond une composition architectonique plus noble, d'un goût plus pur et plus régulier, que celui de l'École d'Athènes. Si quelque chose a pu accréditer l'opinion avancée par Vasari[1], que Bramante avoit tracé à Raphaël le dessin de cette belle perspective, c'est qu'effectivement le parti général de cet ensemble a beaucoup de rapport avec le plan et l'élévation intérieure de l'église de Saint-Pierre. Il est certain qu'à cela près de quelques différences commandées par la convenance du sujet, on y voit une grande coupole avec pendentifs, au centre de quatre nefs; idée alors nouvelle, et dont le projet de Bramante put suggérer l'imitation à Raphaël.

Mais les fonds de la plupart de ses fresques, au Vatican, et ceux de ses célèbres cartons, dont on parlera dans la suite, ne

[1] Vasari, Vita di Bramante, tom. 3, p. 94.

les a-t-il pas, sans le secours de Bramante, enrichis des plus belles compositions perspectives d'architecture? Aucun peintre, en exceptant peut-être Nicolas Poussin, n'a su varier avec autant de noblesse et de goût ces accessoires des tableaux. Il suffira de citer les sujets d'Héliodore, du Miracle de Bolsène, de l'Incendie de Borgo, des Apôtres guérissant un boiteux, de Paul et Barnabé, auxquels le peuple veut faire des sacrifices, pour se convaincre que de semblables fonds n'ont pu être ni pensés, ni tracés, qu'avec les connoissances les plus précises de l'architecture, des ordres grecs, et des principes de la *modénature*.

Raphaël architecte de Saint-Pierre.

Nous ne serons donc plus étonnés qu'après la mort de Bramante, Léon X ait, selon le vœu de cet architecte, nommé Raphaël pour lui succéder [1] comme ordonnateur en chef de la construction de S. Pierre. Le bref du pape, ainsi qu'on peut le voir [2], se fonde encore sur ce que, dans les plans déjà donnés par lui de l'édifice, il avoit justifié la recommandation de Bramante.

[1] *Voyez* à l'Appendice, n° 7. — [2] *Ibid.*

On y apprend de plus, qu'il avoit enfin réduit à un plan définitif le projet de Saint-Pierre, sur lequel il paroît que Bramante n'avoit point laissé de documents bien arrêtés. Non-seulement Raphaël en fixa les données, mais ce que nous avons nommé *plan*, d'une manière trop générale, consista dans un vrai modèle en relief. C'est ce qu'indique bien dans le texte latin du bref le mot *forma;* c'est ce que confirme encore plus positivement la lettre de Raphaël à Balthazar Castiglione[1]. « Notre Saint-Père, dit-il, m'a mis « un grand fardeau sur les épaules, en me « chargeant de la construction de Saint-Pierre. « J'espère ne pas y succomber. Ce qui me « rassure, c'est que le modèle que j'ai fait « plaît à Sa Sainteté, et a le suffrage de beau« coup d'habiles gens. Mais je porte mes « vues plus haut : je voudrois trouver les « belles formes des édifices antiques. Mon « vol sera-t-il celui d'Icare? Vitruve me donne « sans doute de grandes lumières, mais pas « autant qu'il m'en faudroit.»

Raphaël s'étudioit donc à se rapprocher plus qu'on ne l'avoit encore fait, du goût et

[1] *Voyez* à l'Appendice le texte de cette lettre, n° 6.

des formes de l'architecture antique. Vitruve ne lui offroit pas de quoi remplir complétement l'idée qu'il s'étoit formée du beau en architecture; il visoit plus haut.

Rien ne prouve mieux, ce nous semble, et la délicatesse de son goût, et la pénétration de son génie, que ce jugement qu'il porte de Vitruve, alors l'oracle et le guide de tous les architectes. Instruit qu'il devoit être, et qu'on l'étoit de son temps, par tous les réfugiés de Constantinople, que la Grèce avoit conservé plus d'un monument du beau siècle de ses arts, il sembloit pressentir la supériorité de ces originaux sur les copies que l'antique Rome en avoit faites, et il aspiroit à s'en procurer la connoissance par de nouvelles recherches. A cet effet, il entretenoit des dessinateurs dans l'Italie méridionale, et il en envoyoit jusqu'en Grèce[1].

Quand on sait quelle connexion de principes fait nécessairement participer les ouvrages de tous les arts, à une sorte de communauté de style et de goût, et quand on considère combien cet effet doit être plus sensible, lorsque les ouvrages de ces arts

[1] Vasari, Vita di Raff., tom. 2, p. 204.

procèdent du génie d'un même homme, on voit ce que l'architecture auroit pu devenir, dans le temple de Saint-Pierre, sous la direction de Raphaël. Ce monument, par son plan, et dans ses élévations, ne pouvoit sans doute avoir rien de commun avec les temples de la Grèce; mais qui peut dire ce qu'auroient gagné ses proportions, ses détails, l'économie et le choix de ses ornements? Qui sait quelle pureté de profils, quel sentiment de noblesse et de grâce il eût acquis, par un système d'imitation de l'antique, tel que Raphaël l'eût conçu? On ne peut pas s'empêcher de regretter qu'un édifice, qui devoit servir de modèle au goût de toute l'Europe, n'ait point été élevé sur les dessins de celui qui, dans un autre genre, n'a pu encore être ni égalé, ni remplacé.

Plan de Saint-Pierre, par Raphaël.

Regrets superflus; non-seulement le modèle de Saint-Pierre fait en relief par Raphaël a disparu, mais il n'est resté de lui qu'un seul dessin, et uniquement du plan de l'édifice : c'est Serlio [1] qui nous l'a conservé dans son traité d'architecture. Selon lui, et cette

[1] Architettura di Serlio, p. 34.

notion s'accorde avec les précédentes, Bramante étant mort sans laisser un projet complétement rédigé, ce fut Raphaël qui ramena le vaste ensemble de cette disposition à la forme qu'en présente le dessin qu'on vient de citer.

Ce plan est sans contredit le plus beau qu'on ait jamais imaginé, selon le système des églises modernes. On sait que Bramante, dans sa conception première, s'étoit inspiré, pour les nefs, de la disposition des grands arcs de l'édifice antique appelé le Temple de la Paix, et de la construction comme de la forme du Panthéon, pour la réunion des quatre nefs. Obligé de remplacer la vieille basilique de Saint-Pierre, dont les nefs à colonnes étoient surmontées d'un plafond en bois, par une immense construction en voûtes, il lui fallut substituer des pieds-droits aux colonnes, et de vastes arcades au système des plates-bandes.

Ce genre admis, et Raphaël n'avoit plus à délibérer sur le choix, il faut convenir qu'on n'a jamais tracé un plan plus simple, plus grand, mieux dégagé, et d'une plus parfaite harmonie. La disposition de ce qu'on appelle une croix latine, est elle-même une tradition

des anciennes basiliques. Qui voudra examiner chaque détail de ce plan, verra qu'il n'y a aucune forme des parties circulaires, soit de l'apside, soit des deux croisillons, qui ne soit une imitation de l'intérieur du Panthéon, ou de quelque autre monument antique.

Ce n'est pas ici le lieu d'examiner quelles furent les raisons qui, dans la suite, firent renforcer et augmenter de volume les supports de la coupole; ce qui obligea d'en faire autant à la masse des pieds-droits de la nef. Considérant en elle-même la disposition de l'ensemble arrêté par Raphaël, et admettant que les masses du plan qu'on connoît, aient été dans un juste rapport avec celles de l'élévation, qui est inconnue, on est forcé d'accorder que sa disposition, très-supérieure à celle d'aujourd'hui, fera toujours regretter l'abandon de ce plan.

Un autre projet de Raphaël eut le même sort. En 1515, à la fin de novembre, Léon X fit une entrée solennelle à Florence, où Antoine San Gallo renouvela, en pompe et en décorations architecturales, le luxe et la magnificence des anciens Romains. Le pape avoit fait venir avec lui Michel Ange et Raphaël [1],

[1] Vasari, Vita di Mich. Angelo, p. 217.

pour avoir de chacun d'eux un projet du grand frontispice dont il avoit dessin d'orner l'église de Saint-Laurent, bâtie jadis par les Médicis[1]. Cette résolution n'eut pas de suite; mais il paroît constant que Raphaël avoit conçu et dessiné une fort belle composition, qu'Algarotti déclare avoir vue dans la collection du baron de Stosch, et dont il avoit obtenu de tirer une copie[2].

Ce fut pendant le séjour que Raphaël fit alors à Florence pour la quatrième fois, qu'on présume avoir été terminé par lui le tableau de la Ste Famille qu'on a mentionnée et décrite, page 40 et page 213. L'on croit aussi qu'à cette époque aura été souscrit le second engagement de terminer le tableau de l'Assomption, dont il a déjà été question page 45, pour le monastère de Monte Lucci.

Mais ce fut indubitablement alors que Raphaël eut l'occasion de donner les plans et les dessins des deux charmants palais, que Florence met au nombre de ses plus précieux monuments d'architecture.

Palais d'egl' Uguccioni.

Le palais *degl' Uguccioni*, qu'on voit sur la

[1] Vasari, *ibid.*, p. 216. — [2] *Voyez* Comolli, Vit. inedit., p. 72.

place du Grand Duc, a été attribué par quelques-uns à Michel Ange. Il ne faut pas des yeux fort exercés à discerner les manières de chaque maître, pour reconnoître, premièrement que le goût ou le style du dessin de ce palais est bien celui des autres palais reconnus, sans contestation aucune, pour être de Raphaël; secondement que cette sorte de cachet qui fait si bien distinguer l'architecture de Michel Ange, ne se montre point ici : or, chacun connoît les détails capricieux d'ornement qui lui furent particuliers, et qui servent encore à désigner les ouvrages de son école.

La façade du palais dont il s'agit[1] offre dans un assez petit espace, un ensemble à la fois grand et riche, simple et varié. Sur un soubassement rustique, composé de trois arcades, s'élèvent deux étages, ou deux ordonnances de colonnes engagées. L'étage principal a une *ringhiera*, ou un balcon continu, dont les balustres à double renflement sont sculptés et ornés de feuillages. L'ordre du premier étage est un ionique, celui du second est corinthien. Bramante et Raphaël eurent assez l'usage d'accoupler les colonnes

[1] Ruggieri, tom. 1, pl. 71.

ou les pilastres adossés aux trumeaux des entre-croisées. La largeur qu'on leur donne habituellement encore aujourd'hui, dans les palais d'Italie, fut favorable à la pratique de l'accouplement. Il ne manque pas de quelques autres raisons pour la justifier. Certainement l'inconvénient qui en résulte à l'égard des colonnes, n'en est plus un, lorsque les ordres ne se trouvent employés que comme décoration de bas-relief; et voilà à peu près à quoi se réduit leur emploi, dans l'application qu'on en fait aux façades des maisons.

Quoi qu'il en soit, celle de ce palais est encore remarquable par un goût de *modénature*, ou de profils fort corrects, par la belle exécution des détails, par la noblesse et la pureté des chambranles qui servent d'encadrement aux fenêtres.

Palais Pandolphini.

On admire cependant encore plus à Florence le palais *Pandolphini*[1], élevé sur les dessins de Raphaël dans la rue San Gallo. Il n'y a certainement d'aucun architecte, un dessin de palais plus noble, d'un style plus pur, d'une plus belle ni d'une plus sage or-

[1] Architect. de la Toscane, Famin et Grandjean, pl. 33.

donnance. Ni Balthazar Peruzzi, ni les San Gallo, ni Palladio, n'ont produit un meilleur ensemble, avec de plus beaux détails, et dans de plus justes proportions. Nulle part l'architecture ne présente de fenêtres ornées de plus beaux chambranles, ni d'étages espacés avec une plus judicieuse symétrie. L'entablement de ce palais se trouve cité au rang des modèles vraiment classiques, dans le recueil des plus beaux détails des monuments de Florence par Ruggieri[1].

Palais de Raphaël, à Rome.

Si Raphaël eût vécu plus long-temps, Rome, sans doute, pourroit montrer bien plus de monuments de son génie en architecture qu'elle n'en possède. Il faut cependant s'étonner qu'au milieu de tant et de si nombreux travaux, il ait encore eu assez de loisir pour écrire son nom sur des ouvrages peu importants, si l'on veut, mais capables de le placer toujours au premier rang des maîtres de cet art.

Vasari ne nous apprend pas d'une manière très-claire, si le palais que Raphaël[2] occupa dans *Borgo Nuovo*, et qui fut détruit pour

[1] *Voyez* Ruggieri, Scelta d' Architett. — [2] Vasari, Vita di Raff., p. 197.

faire place aux colonnades de Saint-Pierre, fut de son dessin, ou de celui de Bramante, qui le construisit vers l'an 1513. Déjà il étoit parvenu à un point de fortune et de célébrité, qui lui permettoit cette sorte de distinction extérieure, attachée de tout temps en Italie à la possession d'un palais propre à perpétuer le nom d'une famille. Ce fut effectivement pour laisser de lui un monument, *per lasciar memoria di se*[1], qu'il fit bâtir le palais dont le dessin nous est parvenu[2], et dont Vasari a fait deux fois mention, c'est-à-dire dans la vie de Raphaël, et dans celle de Bramante. Mais, dans l'un et l'autre passage, Bramante ne paroît que comme constructeur, et comme ayant employé un procédé nouveau, qui consistoit à couler en quelque sorte dans des moules, les parties saillantes du revètement de l'édifice[3]. Bramante, chargé de grandes et nombreuses constructions, avoit à sa disposition tous les moyens mécaniques de bâtisse qui, surtout à cette époque, étoient hors de la

[1] Vasari, *ibid.* — [2] Raccolta di Palazzi di Roma, da Giov. de Rossi, pl. 15. — [3] « Invenzione nuova del fare le cose gettate. » Vasari, Vita di Bramante, tom. 3, p. 95. — « Fece condurre di getto, etc. » Vasari, Vita di Raffaello, tom. 3, p. 197.

portée de Raphaël. Celui-ci put donc fournir les plans, les élévations et les dessins de son palais, se reposant sur l'amitié de Bramante des soins qu'exigea la construction.

Ce qui le persuaderoit encore, c'est que, d'une part, on ne reconnoît guère dans le dessin de cette architecture, ni la manière de profiler un peu maigre de Bramante, ni la sécheresse habituelle de ses compositions, et que, de l'autre, on croit revoir dans cette jolie façade les chambranles du palais Pandolfini. Du reste, les armes de Léon X, dont l'écusson surmonte le chambranle de la croisée du milieu, annonceroient que ce palais n'auroit été terminé que sous son pontificat. Le dessin qu'on a, ne permet pas de deviner si tous les portraits qui ornent cette façade, sont tous des portraits de papes. On pourroit présumer que ce furent ceux des pontifes sous lesquels avoit vécu Raphaël.

Villa Madama.

L'intimité de goût et de pensée qui s'étoit établie, dans la peinture, entre Raphaël et Jules Romain empêche souvent, comme on le sait, de discerner la part du maître, et celle qu'eut l'élève à l'exécution d'un tableau. Il en fut ainsi, et la même cause a produit

entre eux la même confusion, à l'égard des ouvrages d'architecture. Elle existoit déjà de leur temps. Déjà la critique des contemporains attribuoit indistinctement à l'un et à l'autre certains monuments, qui, de fait, doivent passer pour être le produit d'un seul et même génie. Si l'on en croit Vasari [1], le charmant édifice appelé d'abord à Rome *Villa del Papa*, puis, et encore aujourd'hui, *Villa Madama*, seroit du dessin de Raphaël. C'est aussi l'opinion de Piacenza [2], qui croit cependant que Jules Romain y eut part; ce qui est certain, quant à l'exécution des ornements et des peintures.

Il n'y a pas moins d'incertitude sur quelques autres petits palais, chefs-d'œuvre de grâce et de goût; édifices vraiment classiques, qu'on prendroit dans Rome, pour être de ces habitations d'anciens Romains, que le temps auroit oublié de détruire. Il suffit de les désigner ainsi aux connoisseurs; car ils ont passé par tant de propriétaires, qu'on ne sait plus sous quel nom les citer. Rien au reste n'empêche de les attribuer à Jules Romain, et on le peut, sans faire tort à Raphaël,

[1] Vasari, *ibid.*, p. 207. — [2] Baldinucci, tom. 2, p. 350, note 4.

puisque l'élève, en ce genre, est encore l'ouvrage du maître.

Écuries d'Augustin Chigi.

Un petit bâtiment qu'on s'accorde à regarder comme ayant été une production de ce dernier, est celui des écuries d'Augustin Chigi, à la Longara. Ce qui fait l'éloge du goût et du style de cette fabrique, et ce qui sans doute auroit pu jeter de la défaveur sur toute autre, c'est qu'elle fait face, et sert de pendant à un des édifices les plus élégants de Balthazar Peruzzi (*la Farnésine*), et que les deux architectures semblent être du même auteur.

Palais près Saint-André *della Valle*.

On cite ordinairement, à Rome, comme l'ouvrage tout à la fois le plus authentique et le plus considérable de Raphaël, en architecture, un assez grand palais, qu'il nous seroit difficile de désigner par le nom de son propriétaire [1] mais que tout le monde connoît pour être dans le voisinage de *S. Andrea della Valle* [2]. Sa façade, des mieux ordonnées, se compose de douze croisées, dont les trumeaux sont ornés d'un ordre de co-

[1] Nous trouvons que ce palais a été appelé *Coltrolini*, puis *Caffarelli*, puis *Stoppani*. — [2] Palazzi di Roma, da Giov. de Rossi, pl. 17.

lonnes doriques accouplées, formant l'étage principal, et couronnées d'un fort bel entablement avec des triglyphes. On ne sauroit voir un soubassement mieux entendu et d'un plus bel effet que celui qui forme le rez-de-chaussée de ce palais. Les bossages y sont employés avec beaucoup de variété, de manière à leur faire produire le caractère de la force, sans pesanteur. Dans toute cette disposition, les pleins et les vides alternent entre eux, avec un accord qui sembleroit n'avoir été dicté que par l'esprit de la décoration, lorsqu'on peut supposer que le besoin seul aura dû l'inspirer.

Chapelle d'Augustin Chigi.

Il y a dans l'église de *Santa Maria del Popolo*, à Rome, une belle chapelle en coupole, qui appartint à Augustin Chigi, et qu'on s'accorde à reconnoître pour une œuvre d'architecture de Raphaël. Les écrivains vont plus loin; ils veulent qu'il soit l'auteur des cartons sur lesquels Sébastien del Piombo auroit exécuté les fresques dont la chapelle est décorée, et ils lui donnent encore une part dans ses sculptures, en lui en attribuant, soit l'invention, soit la direction [1]. Ce dont

[1] Comolli, Vit. inedit., p. 74.

tout le monde convient, au reste, en voyant cette chapelle, c'est que, si la main de Raphaël ne s'y montre nulle part avec une évidence qui permette d'affirmer les allégations précédentes, il y a assez de son goût, pour qu'il soit difficile de les contester entièrement.

Statue du Jonas, dans cette chapelle.

Personne n'oseroit nier, par exemple, que l'élégante et gracieuse statue du Jonas, qui occupe une des quatre niches, auroit pu recevoir, comme on le prétend, de Raphaël lui-même, soit dans le modèle, soit dans le fini précieux de son marbre, une grâce de contours, une délicatesse d'exécution toute particulière pour le temps, et dans la tête surtout, une imitation de l'antiquité que ne présentoit alors aucun ouvrage.

Nous n'avons pas de preuve que Raphaël ait personnellement manié le ciseau, ou fait les modèles d'aucune statue. Toutefois, s'il falloit l'admettre d'après quelques traditions [1], la statue de Jonas seroit l'ouvrage le plus propre à le faire croire; Lorenzo Lotti, appelé *Lorenzetto* [2], qui l'exécuta, étoit élève de Raphaël. Dans tous les cas, si cette opinion

[1] Comolli, *ibid.*, p. 77. — [2] Comolli, *ibid.*, p. 93.

s'est perpétuée jusqu'à nos jours, c'est, il faut en convenir, qu'il y a dans l'ouvrage même quelque chose qui la rend probable.

L'histoire de cette période des arts, en Italie, a produit trop d'hommes universels, pour qu'on puisse douter de la facilité qu'auroit eue Raphaël à s'exercer dans chacun des arts du dessin, s'il eût fourni une plus longue carrière. Michel Ange avoit commencé par être sculpteur; il n'eût été que cela, s'il eût suivi son goût particulier : mais il s'adonna bientôt au dessin, et il y acquit une habileté extraordinaire. On l'appliqua dès lors à tout. Il fut par occasion ingénieur militaire et civil; dès lors architecte; enfin, on peut le dire, il finit par être peintre malgré lui. Qui sait si Raphaël n'auroit pas eu l'ambition de donner à Michel Ange un rival dans la sculpture? Toujours peut-on présumer, d'après le goût de son dessin, que le style de sa sculpture auroit eu beaucoup plus de ressemblance que celui des statues de Michel Ange, avec le style de l'antique.

Il n'a touché en effet à aucune des parties subsidiaires qui entrent dans le domaine si varié des arts du dessin, sans y faire renaître les grands principes des anciennes écoles de

la Grèce, cette sagesse de formes, cette pureté de goût, cette fleur de grâce et d'élégance, qui fut le privilége d'un petit nombre d'époques, et qui peut-être, comme il arrive à certains végétaux rares et précieux, ne se développe de nouveau qu'à de longs intervalles.

L'esprit de ces belles traditions, Raphaël le porta dans les plus grands comme dans les plus petits ouvrages, dans le dessin général de Saint-Pierre, c'est-à-dire du plus vaste des monuments, comme dans la délinéation de ces vases, dont la fabrique de Faenza lui demandoit les contours et les ornements. Tout ce qui reçut plus ou moins sensiblement le contact de son goût, l'influence de sa direction, est devenu classique, est resté modèle en son genre, et n'a point encore été égalé. Les portes en bois des salles et des Loges du Vatican, qu'il fit exécuter par Jean Barile[1], sont demeurées les chefs-d'œuvre de l'art de travailler le bois dans la menuiserie. Le pavé de la galerie des Loges, ouvrage de Luca della Robbia[2], offroit, avant les dommages que le temps y a causés, l'ensemble de compartiments le plus riche et le plus

[1] Vasari, *ibid.*, p. 206. — [2] Vasari, *ibid.*

varié qu'on puisse imaginer. Que n'eût pas produit de nouvelles merveilles au Vatican cette grande école de Raphaël, nommé surintendant de tous les travaux de ce palais [1], si de plus longs jours lui eussent été accordés, lorsque la seule galerie des Loges présente à l'admiration tant d'objets remarquables ?

Peintures de l'histoire de la Bible, dans les Loges.

—

Gravées par Aquila et Chapron.

Vasari a parlé beaucoup trop en abrégé, de ce grand travail des Loges, dont nous avons déjà fait connoître la décoration, sous un seul rapport, celui du genre d'ornement, renouvelé de l'antique par Raphaël, et auquel les modernes ont donné le nom d'arabesque.

Mais la même galerie lui a dû une célébrité plus grande encore, par cette suite inestimable de tableaux peints à fresque, répartis quatre à quatre dans les compartiments des petites voûtes de chaque travée, et qui comprennent, au nombre de cinquante-deux sujets, l'histoire de l'Ancien Testament. Aussi appelle-t-on cette suite *la Bible de Raphaël.*

Le choix de quelques-uns des sujets de cette belle série, ne semble laisser aucun doute sur l'intention qui le dicta, et sur l'es-

[1] Vasari, *ibid.*

prit de rivalité inévitable dont on a déja parlé, et qui exista entre Michel Ange et Raphaël. Mais rien n'est plus propre aussi à faire comprendre quel fut le malentendu des critiques sur le profit qu'un artiste peut faire des ouvrages d'un autre, sans lui rien emprunter, et sans cesser d'être original.

Michel Ange avoit sans doute étonné tous les esprits, indépendamment de la science de son dessin, par la grandeur et la hardiesse de quelques-unes de ses conceptions dans les voûtes de la chapelle Sixtine, où il osa se faire le peintre de la Création, et rivaliser avec l'auteur de la Genèse, dans la manière d'en décrire les merveilles.

Or, il est difficile de se refuser à croire qu'ici encore Raphaël n'auroit pas eu en vue Michel Ange et la chapelle Sixtine[1], en se donnant pour thèmes certaines des compositions de ses Loges. Telles sont celles, par exemple, où il reproduisit les mêmes sujets que son rival, où il peignit l'Éternel créant la lumière, lançant de chaque main dans l'espace le soleil et la lune, formant la terre et ses habitants, de son souffle animant l'homme, et ordonnant

[1] *Voyez* plus haut, p. 79, à l'article des Sibylles et Prophètes de l'église *della Pace*.

à la femme d'en être l'indissoluble moitié.

Il n'y a pas, il est vrai, de comparaison à faire entre les ouvrages des deux peintres, si l'on considère la dimension que chaque local a dû prescrire à leurs peintures. Michel Ange ne pouvoit point ne pas faire du colossal dans les grands espaces qu'il avoit à remplir. Raphaël, borné par ses emplacements, ne put donner à ses compositions que la mesure des tableaux que l'on appelle *de chevalet.* Mais il y a en peinture une sorte de grand que le compas ne mesure point, et dont aucun rapprochement ne sauroit fixer la dimension. D'après cela, nous dirons que Michel Ange n'a rien produit d'aussi grand, quant à la pensée, au caractère et à l'action, que le Père Éternel débrouillant le chaos; et c'est de cette grandeur-là que Raphaël s'est montré plus grand que son rival, dans tous les sujets qu'il a tirés de la Genèse, après lui et à son exemple.

Ainsi, lorsqu'on parle de ce que Raphaël a dû à Michel Angé, ici encore on ne voit pas ce que cette prétendue redevance offre de réel et de positif. Quand nous admettrons donc en cet endroit, comme nous l'avons admis plus haut, qu'il dut à Michel Ange d'agrandir sa

manière, il ne faut encore entendre rien autre chose, sinon que Michel Ange, par ses ouvrages, auroit été pour Raphaël ce noble aiguillon qui, dans tous les genres, incite les grands hommes à égaler et à surpasser les grands hommes qui les ont précédés.

Si Raphaël grandit par l'exemple et la vue des œuvres de Michel Ange, ce ne fut pas de cette grandeur factice et d'emprunt, qui se fait un piédestal du savoir d'autrui. L'accroissement qu'ont éprouvé toutes les qualités qui se développèrent en lui, fut au contraire de la nature de celui qui a lieu dans tous les êtres doués de cette faculté. Je compare Raphaël à un de ces arbres, enfants privilégiés des forêts, qui s'approprient tous les sucs d'un terrain propice, toutes les faveurs du ciel, profitent de toutes les influences qui les entourent, mais trouvent aussi dans leur propre sève la vertu qui les fait grandir, se ramifier et s'étendre sans fin.

La suite des cinquante-deux sujets de la Bible et du Nouveau Testament, est un de ces ensembles dont le discours doit abandonner la description à la gravure. C'est donc aux deux collections qu'en ont publiées deux

graveurs, l'un Italien, l'autre Français, qu'il nous faut renvoyer celui qui voudra se former une idée de la fécondité du génie de Raphaël, et en même temps de cette propriété qu'il eut d'empreindre chacune de ses compositions de ce qu'on est convenu d'appeler, moralement parlant, la couleur locale de chaque genre de sujet, considéré dans son rapport avec le caractère des temps et des pays. Ce qu'on ne se lasse point d'admirer en lisant, si l'on peut dire, cette sorte de traduction par figures des divers chapitres de la Bible, c'est l'image aussi grande que simple des mœurs du premier âge du monde et de la vie patriarcale; c'est cet idéal d'une autre sorte de poésie, non pas celle du Parnasse grec, mais celle dont le chef des Hébreux reçut l'inspiration sur le mont Sinaï.

On a déjà fait remarquer, en citant les quatre premiers sujets de cette suite, que Raphaël n'y avoit rien emprunté à Michel Ange. Dans les deux suivants, qui représentent la désobéissance d'Adam, ou la tentation d'Ève, et leur expulsion du paradis terrestre, nous trouvons au contraire un emprunt manifeste fait par lui à Masaccio. On se rappelle qu'à Florence, il avoit étudié d'après

les ouvrages de cet ancien peintre, dans la chapelle *del Carmine*[1]. Masaccio fut, en effet, pour son temps, un de ces hommes qui devancent leur siècle. Il eut déjà de l'ampleur et du nombre dans ses compositions, un sentiment vrai d'expression, de la naïveté de style, et un dessin auquel il ne manqua que cette mesure de science qui donne de la hardiesse. Masaccio avoit traité, dans les peintures de sa chapelle, les deux sujets dont on vient de parler. Il est curieux d'en faire le rapprochement avec ceux des Loges, par Raphaël, qui ne peut que gagner à ce parallèle, soit lorsqu'il quitte, soit lorsqu'il suit les traces de son prédécesseur.

Le sujet de la désobéissance, ou du fruit défendu, chez Masaccio, a toute la bonhomie de l'école de son temps, toute l'insignifiance d'un art qui ne sait ou n'ose pas encore parler. Raphaël sembleroit s'être appliqué à établir le contraste le plus frappant entre sa manière de traiter ce sujet, et celle de Masaccio, tant le développement de sa composition a de mouvement et de variété. On diroit ensuite qu'il auroit voulu faire preuve à la fois, et

[1] *Voyez* ci-dessus, p. 30.

de jugement et de justice, dans l'appréciation des deux sujets. Il dut, en effet, admirer le second, celui de l'expulsion du paradis terrestre, et en garder un précieux souvenir.

On ne sauroit, il est vrai, penser et composer d'une manière plus expressive que le fit Masaccio, le groupe d'Adam et Ève, poursuivis par le glaive de l'ange. Les deux sortes de douleur de l'époux et de l'épouse, sont rendues avec la pantomime la plus noble et la plus touchante. Adam se cache le visage, de ses deux mains, la confusion vient jeter un voile sur l'expression de son désespoir. Le repentir est exprimé dans toute l'attitude d'Ève, par sa physionomie, surtout par ses yeux, qui osent encore implorer le ciel.

Raphaël a copié du tableau de Masaccio la totalité de ce groupe; et il faut lui en savoir gré. Quand une belle pensée s'est une fois trouvée frappée au coin du génie, il y a aussi du génie à ne pas vouloir lui donner une nouvelle empreinte, et il y a plus de mérite sans doute à se proclamer ainsi débiteur, qu'à dissimuler la dette sous de trompeuses variantes. Nous serions encore porté à interpréter autrement cet emprunt manifeste de la part de Raphaël, et à le regarder

comme un témoignage d'estime et de gratitude donné à la mémoire de Masaccio. Or, on le dira encore plus bas, la reconnoissance fut une de ses vertus. C'est ainsi que nous l'avons vu se plaire à joindre constamment le portrait de son vieux maître au sien propre, comme s'il eût voulu lui faire éternellement hommage de ses succès.

Comment se décider maintenant, soit à citer sans les décrire, tant de belles et rares compositions, soit à en choisir quelques-unes, pour y arrêter l'attention, ou les recommander à l'admiration particulière du lecteur? Y a-t-il réellement, dans cette suite si nombreuse de peintures, qui se succèdent avec une si rare variété, quelques sujets qui méritent une préférence marquée?

Celui du Déluge n'est pas un des moins remarquables, par l'effet général, par la diversité des scènes, qui peignent, quoique dans un espace borné, toutes les horreurs du fléau sous lequel le genre humain est menacé de succomber. On voit au premier plan un père disputant à l'inondation toujours croissante, la vie de ses deux enfants; un époux soulevant avec peine son épouse déjà expirante. Au sommet d'un mont voisin, un

groupe de réfugiés croit avoir trouvé un abri sous une tente, vaine défense contre les flots qui vont les envahir. L'arche miraculeuse occupe le fond du tableau, et l'on voit la multitude qui s'empresse autour d'elle, implorant en vain le secours du ciel déchaîné contre la terre.

Il est peu de compositions plus sages, plus heureuses, que celle des trois jeunes hommes devant lesquels Abraham se prosterne. Raphaël a réellement deviné le costume des sujets de la Bible. Il y a dans ces jeunes gens, on ne sauroit dire quel caractère d'élégance, qui n'est pas celui des figures grecques. Ces messagers célestes, en prenant la figure humaine, ont dû revêtir les apparences du pays où ils sont, et leur costume apprend tout de suite au spectateur, que la scène est dans la Palestine.

Une partie de l'histoire de Joseph a été racontée par Raphaël, dans quatre sujets qui se distinguent, tantôt par la richesse, tantôt par la sagesse de la composition. On ne sauroit en citer une plus abondante en personnages, et plus féconde en expressions, que celle où le jeune Joseph raconte à ses frères les deux songes qui lui ont pronostiqué son

élévation au-dessus d'eux. Dans les divers groupes de ses auditeurs, on distingue, aux gestes, aux airs des physionomies, les passions jalouses, les projets vindicatifs, qui déjà couvoient depuis long-temps dans leurs cœurs.

Le tableau de Joseph expliquant les songes devant Pharaon, est un de ceux qui suffiroient pour placer Raphaël à la tête de tous les peintres, dans la partie de la composition. Il y a en peinture, comme en poésie, un certain laconisme de description, qui a la vertu de donner à penser d'autant plus qu'il en dit moins : tel est le mérite du sujet dont il s'agit. On n'y voit, pour ainsi dire, que Joseph et Pharaon. Ce qu'il y a de personnages accessoires ne joue aucun rôle, et n'est là que pour la convenance. Mais que ne donne point à entendre l'attitude simple, la contenance et la physionomie prophétique de Joseph? Qui ne lit point dans toute sa personne l'influence de l'inspiration divine, dont l'effet se communique au roi d'une manière visible? La pantomime la plus claire y exprime, par l'absence même de mouvement, la profonde méditation qui l'absorbe. L'index de la main gauche, qu'il a porté sur

sa bouche, est le signe de l'attention. On voit par la position de l'autre main, et de ses doigts, que le roi compte et suppute, avec l'interprète, les années de fécondité et de stérilité, dans leur rapport avec ce qu'il a vu en songe.

L'histoire qui se rapporte à Moïse, comprend huit tableaux. C'est un choix des traits les plus frappants dans la vie du législateur des Hébreux. Le premier de tous est celui où on le voit enfant, sauvé des eaux du Nil, et recueilli par la fille de Pharaon. Si nous nous arrêtons de préférence sur ce sujet, c'est qu'il est un de ceux où l'on remarque, entre quelques autres de cette suite, le paysage commençant à se développer d'une manière nouvelle. Avant Raphaël, on dessinoit à la vérité, mais on ne peignoit point des fonds de paysage dans les tableaux, ou du moins on les peignoit sans harmonie, et toute la perspective se bornoit à la diminution des corps, et au fuyant des lignes. Le tableau de Moïse sauvé des eaux, présente de la fraîcheur de ton, de la dégradation dans les teintes, et une vérité de couleur dans les eaux du Nil; toutes qualités peu communes alors, que le paysage n'étant pas encore de-

venu un genre à part, on ne le considéroit que comme un accessoire très-secondaire des compositions historiques.

Les traits relatifs à l'histoire de Saül, de David et de Salomon, ne sont pas, dans cette galerie de sujets sacrés, ceux qui réclament le moins l'attention du spectateur. Mais l'écrivain qui décrit des tableaux, doit craindre de fatiguer son lecteur par des détails, toujours trop longs pour qui connoît les ouvrages, toujours trop courts pour qui ne les a pas vus.

Obligé de choisir, il préféreroit ceux dont les sujets se retracent mieux, soit à la mémoire, soit à l'esprit; et ces sujets-là sont ceux où l'esprit du peintre lui-même aura mis le plus à découvert ses propres ressources, par une pantomime éloquente. Tel est, entre autres, le tableau du Jugement de Salomon. Ce fait a été bien des fois traité depuis Raphaël, et par de très-habiles pinceaux; cependant aucun peintre, sans excepter Nicolas Poussin, n'en a rendu l'exposition plus claire, n'a mieux expliqué aux yeux l'objet de la contestation, la décision du juge, et la diversité des passions de chacune des deux parties. Il y a dans la position et l'action des

deux mères, une justesse de pantomime, qui fait connoître la cause de leur débat, avec une précision que la parole même ne sauroit égaler.

Quatre sujets tirés du Nouveau Testament terminent cette nombreuse série; savoir, la Nativité, l'Adoration des Bergers, le Baptême de Jésus-Christ, et la Cène.

Raphaël, dans ce dernier sujet, a choisi aussi, comme Léonard de Vinci l'avoit fait avant lui, le moment où Jésus-Christ annonce qu'un d'entre ses disciples doit le livrer. On sent que la difficulté d'une composition qui admet treize convives à table, doit être de les disposer de manière à former un ensemble pittoresque à la fois, et vraisemblable. Léonard de Vinci, en les rangeant sur une seule ligne, selon une convention plus d'accord avec l'art qu'avec l'usage, est parvenu par beaucoup d'habileté, et par la puissance de l'expression, à jeter de la variété dans cette disposition si naturellement monotone. La composition de Raphaël présente ses personnages rangés autour d'une table carrée, vue d'angle. Il y a de l'adresse dans ce parti, qui toutefois n'a pu sauver l'inconvénient de montrer plusieurs des convives par le dos; et peut-être

faut-il dire que cette difficulté vaincue a mis plus d'embarras encore que de variété dans cet ensemble. Il existe, au reste, une autre composition de ce sujet, gravée par Marc Antoine, d'après un dessin, dans lequel Raphaël est revenu au parti plus simple et plus grand de la Cène de Léonard de Vinci.

Le lecteur a compris sans doute quelle riche matière offriroit à la critique de l'art une collection de cinquante-deux tableaux de Raphaël; mais il y a vu aussi la nécessité où nous nous sommes trouvé d'abréger, dans une histoire générale, ce qui pourroit devenir le sujet d'un ouvrage particulier. Les peintures des Loges seroient effectivement le sujet d'un grand nombre de considérations. C'est là, par exemple, que, bien certainement, Raphaël a dû employer les premiers talents de son école; c'est là, par conséquent, qu'il seroit curieux de porter, par une savante analyse, le discernement que l'œil connoisseur de l'artiste sauroit faire des différentes manières, qui, d'accord avec les traditions historiques, révéleroient les noms de ceux qui ont coopéré à cette grande entreprise.

Ainsi l'on sait [1] que Raphaël peignit lui seul, et en entier, le premier de tous ces sujets, qui est la Création du monde. Ce fut comme une sorte de modèle normal, donné à ses élèves, dont il se contenta de diriger l'exécution, dans les tableaux suivants, et de retoucher ou d'accorder le travail. Vasari nous apprend que ce fut Jules Romain qui fut chargé de l'exécution des tableaux représentant la création d'Adam et Ève [2], celle des animaux, la Fabrication de l'arche, le Sacrifice au sortir de l'arche, et ainsi de beaucoup d'autres. Mais on voit où nous conduiroit une semblable recherche.

Nous terminerons cet article par une réflexion générale sur la manière dont il convient de juger les compositions des tableaux des Loges, et d'en apprécier le mérite, par comparaison avec celles de quelques autres maîtres, qui, tels que Nicolas Poussin, se sont rendus célèbres par la composition de pareils sujets, et dans la même mesure, qui est celle des tableaux qu'on appelle *de chevalet*.

Il y a en effet une considération qu'il ne faut pas perdre de vue dans ce parallele :

[1] Lanzi, Storia pitt., tom. 2, p. 66. — [2] Vasari, Vita di Giul. Rom., tom. 4, p. 327.

c'est celle de la condition différente des ouvrages, et aussi des positions fort diverses où se trouve l'artiste qui les produit et les exécute. Autre est la condition qu'impose au talent le sujet unique dont il s'occupe, sans que l'esprit soit tenu de se partager sur d'autres pensées; autre est celle de l'artiste dont la vue doit embrasser une succession nombreuse de traits d'histoire, liés les uns aux autres, et qui forcent son esprit et son imagination à se répartir sur un grand nombre de points.

Celui-ci paroît être dans la position de l'auteur d'un poëme divisé en un grand nombre de chants. Entraîné par la diversité de leurs scènes, il laissera, au gré d'une inspiration plus ou moins vive, couler plus librement ses vers. L'autre ressemblera au poëte qui, dans un morceau d'une étendue plus circonscrite, se plaît à tout compasser, à soigner chaque pensée, chaque image, chaque expression. Sans aucun doute, la liberté, qui fait le charme de l'un, deviendroit négligence chez l'autre, et, réciproquement, ce soin qui est ici perfection, là deviendroit contrainte et froideur.

Nous croyons qu'on doit voir la même

différence de condition et de mérite entre Raphaël improvisant, si l'on peut dire, dans toute la liberté du génie, cette suite nombreuse de compositions, et Poussin méditant à loisir, et traitant de même, quelques-uns de leurs sujets. Chez ce dernier, tout est beau, noble, judicieux, correct, parfait pour la raison et pour le goût; mais cela sent un peu l'arrangement et la composition. Chez Raphaël, tout est conçu et fait de verve. L'image semble s'être échappée et être sortie toute formée de son imagination. Tout paroît avoir été trouvé sans avoir été cherché.

N'est-ce pas là la différence que, dans l'analyse des œuvres du génie, le sentiment peut mettre entre ce qu'on appelle *créer* et ce qu'on appelle *produire?* L'action de la création a quelque chose de soudain; celle de la production est le résultat du temps.

De la Farnésine et de la fable de Psyché.

Il y avoit alors à Rome un célèbre amateur des arts, dont il a été déjà fait plus d'une fois mention, et qui mérite d'occuper une place dans l'histoire de Raphaël. Nous voulons parler d'Augustin Chigi, natif de Sienne.

Ses affaires de commerce l'ayant appelé fréquemment à Rome, il finit par y établir

sa résidence. Il passoit pour être le négociant le plus riche qu'il y eût en Italie [1]. On peut juger de l'étendue de ses relations commerciales, par les réclamations qu'il adressa à la cour de France, au sujet de plusieurs vaisseaux qu'on lui avoit saisis, lorsque la guerre éclata entre Louis XII et Jules II. Ses richesses provenoient, dit-on, des mines de sel et d'alun qui appartenoient au saint-siége, et qu'il avoit affermées. Nul enrichi ne fit jamais un plus bel emploi de sa fortune. Augustin Chigi auroit pu l'employer à l'ostentation d'un vain luxe. Son goût mieux guidé par une louable ambition, le porta vers les jouissances que procurent les ouvrages du génie, et l'amitié des plus célèbres artistes. Il dut à ces nobles sentiments l'honneur d'associer son nom au leur, et de faire vivre sa mémoire autant que leurs chefs-d'œuvre. Voilà ce que l'opulence ne sauroit procurer à ceux qui ne cherchent dans les productions du luxe, que la rareté de la matière ou la cherté de la main d'œuvre.

On doit à Augustin Chigi, comme on l'a déjà vu, et à son amitié pour Raphaël, les

[1] Vie de Léon X, par Roscoë, tom. 2, p. 252.

belles peintures des prophètes et des sibylles de l'église de *Santa Maria della pace*, et la célèbre chapelle de *Santa Maria del popolo*, qu'il avoit destinée à devenir sa sépulture. Il devoit y faire exécuter un mausolée, grand ensemble de composition, qui ne reçut pas son complément, et dont le Jonas cité plus haut, ainsi que la statue d'Élie, qui lui sert de pendant [1], sont des morceaux détachés.

Les usages de l'Italie lui offrirent encore un bel emploi à faire de sa fortune, par un genre de magnificence qui ne s'est plus reproduit dans ces derniers temps, ni aussi généralement, ni avec autant de dépense, et auquel les arts durent certainement une grande partie de leur prospérité; car l'architecture est la nourricière des autres arts : lorsqu'elle est favorisée par les mœurs, elle favorise à son tour les grands travaux d'embellissement qui en dépendent, et dont elle dépend elle-même.

Il n'y avoit point à cette époque de chef de famille noble, riche ou enrichie, qui n'eût l'ambition de léguer aux âges futurs un mo-

[1] *Voyez* Vasari, Vita di Raff., tom. 3, p. 212, et *ibid.*, Vita di Lorenzetto, p. 313.

nument durable de son existence passagère. Ce monument, c'étoit une habitation à l'architecture de laquelle on consacroit des sommes qu'ailleurs, et depuis, les riches consument en superfluités éphémères. Graver son nom sur la porte de sa maison, avec la date de sa construction, étoit l'équivalent de ces substitutions qui assurent la perpétuité des biens dans une famille. Aussi doit-on à cet usage de pouvoir visiter encore dans les diverses villes de l'Italie, des demeures plus ou moins somptueuses, qu'illustrèrent, il y a plusieurs siècles, toutes sortes de personnages qui se rendirent diversement célèbres.

Augustin Chigi eut donc le désir de perpétuer ainsi, dans un palais digne de lui, et son nom, et le renom d'homme de goût, que la postérité lui a conservé.

Ayant acquis un bel emplacement dans le quartier de *Trans-Tevere*, il fit choix du célèbre Balthazar Peruzzi de Sienne, pour lui élever sur ce terrain une demeure plus remarquable par l'élégance de son architecture, que par l'étendue de sa masse. Nommer Balthazar Peruzzi, c'est donner ou rappeler l'idée de ce charmant style d'habitations, dont nous

avons déjà dit que l'étude de l'antique avoit aussi inspiré le goût à Raphaël [1]. Mais Balthazar doit passer pour avoir été le Raphaël de l'architecture. Nul n'a mieux su mettre à contribution, mieux assortir aux besoins de son temps, dans les demeures particulières, le style et les traditions de l'architecture des anciens. Le caractère de ses édifices vous fait remonter de vingt siècles dans l'antiquité. On se figure que, si un habitant de l'ancienne Rome revenoit dans la moderne, il ne se retrouveroit chez lui qu'en entrant dans quelqu'une des maisons bâties par cet architecte, et surtout au palais d'Augustin Chigi. Mais peut-être seroit-il surpris à la vue du charmant vestibule qui le recevroit. Il est douteux que jadis la peinture ait prodigué autant et de telles beautés au simple *atrium* d'un palais.

Augustin Chigi s'étoit proposé de réunir dans sa demeure tout ce que le génie des arts pouvoit alors produire d'excellent en tout genre. Il avoit appelé de Venise Sébastien (surnommé *del Piombo*) qui, renommé pour son coloris, exécuta dans ce palais diverses pein-

[1] *Voyez* ci-dessus, p. 91.

tures, mais dont le goût[1] ne soutenoit déjà plus le parallèle avec ce qui sortoit de l'école de Raphaël. Il paroît que le désir d'Augustin Chigi auroit été de ne devoir qu'à ce dernier, et de confier à lui seul la décoration de tout l'intérieur qu'il vouloit embellir : ce qui semble prouvé par les ornements, soit exécutés, soit restés en projet au rez-de-chaussée. Ce local, outre la *loggia*, autrement dit le vestibule ou portique à cinq arcades, dont les lunettes, les voûtes et le plafond contiennent la fable de Psyché, qu'on décrira tout à l'heure, renferme encore une galerie de la même longueur, disposée par l'architecte de manière à recevoir une série de peintures dans des compartiments de moyenne dimension. Une seule a été exécutée, et c'est celle qui représente le triomphe de Galatée, dont il a été fait mention plus haut[2].

La lettre de Raphaël à Balthazar Castiglione, citée déjà deux fois[3], nous apprend que cet ouvrage avoit été terminé par lui avant la fable de Psyché, dont l'entreprise, long-temps et plus d'une fois interrompue,

[1] Vasari, Vita di Sebast., tom. 4, p. 361. — [2] *Voyez* p. 66. — [3] *Voyez* à l'Appendice, n° 6.

n'étoit pas encore tout-à-fait achevée dans quelques-uns de ses détails lorsqu'il mourut[1]. Comme dans cette lettre, où il répond aux compliments de Castiglione sur la Galatée, il lui annonce que le pape vient de le faire architecte de Saint-Pierre, ce qui eut lieu en 1515[2], nous nous sommes cru autorisé à en conclure que la Galatée devant dater de 1514, cet ouvrage, ainsi que son style le fait croire, tient encore de la seconde manière de Raphaël.

Dessins de la fable de Psyché.

—

Gravés par Marc Antoine.

Le palais d'Augustin Chigi, nommé aujourd'hui *la Farnesina*, ayant été complétement achevé avant cette époque, il paroîtra probable que les projets de sa décoration auront pu occuper le crayon de Raphaël, quelque temps avant qu'il en entreprît l'exécution. Ne pourroit-on donc pas rapporter à la même époque cette nombreuse suite de dessins qu'a gravés Marc Antoine, et qui sont une sorte de traduction figurée de la fable de l'Ane d'or d'Apulée ? On se demande ensuite comment Raphaël alors auroit pu connoître avec autant de détail les inventions de

[1] Voyez *ibid.* — [2] *Voyez* plus haut, p. 225.

l'écrivain latin, sans le secours de quelques-uns des célèbres littérateurs du temps, à la tête desquels étoit Balthazar Castiglione, qui se seroit plu à extraire de la narration d'Apulée divers programmes de sujets, pour les livrer à la composition du peintre.

Il ne seroit donc pas invraisemblable qu'un passage de la lettre de Raphaël à Castiglione[1] auroit eu en vue cette suite de dessins, dont le savant littérateur auroit inspiré les inventions. *J'ai fait*, écrit Raphaël, *de plus d'une manière les dessins des sujets que vous avez imaginés. Ils ont l'approbation générale*, *si l'on ne me flatte point. Pour moi je me garde bien de m'en rapporter à mon jugement; je crains trop de ne pas contenter le vôtre. Je vous les adresse; choisissez-en quelques-uns, s'il y en a qui méritent votre choix*, etc.

Ce passage indiqueroit encore, comme les deux suites de la fable de Psyché nous le prouvent, que Raphaël avoit composé plusieurs de ces sujets de plus d'une manière, *in più maniere*. Effectivement quelques-unes des compositions peintes, et dont on donnera la description, sont les répétitions avec va-

[1] *Voyez* à l'Appendice, n° 6.

riétés, des compositions dessinées et gravées : telles sont celles de Vénus avec Jupiter, de Jupiter embrassant l'Amour, de Mercure convoquant l'Olympe, du Conseil et du Banquet des Dieux. Ce fut cette première suite de sujets qui donna naissance à la seconde, devenue beaucoup plus célèbre.

Raphaël composa donc, par le fait, deux histoires de Psyché. Dans la suite de celle dont Marc Antoine nous a conservé les idées, chacune des aventures de la narration est figurée, d'après Apulée, en quelque sorte page par page. Mais les emplacements que le vestibule du palais de *la Farnesina* présentoient au peintre, ne lui permirent pas d'y suivre un ordre aussi régulier.

Peintures de la fable de l'Amour et Psyché, à la Farnésine.

Gravées par Dorigny.

La peinture, au reste, n'y a point perdu. Les conceptions y sont d'un ordre bien autrement poétique, et jamais le génie du peintre ne s'est mesuré dans aucun ouvrage avec celui du poëte, de manière à faire autant douter de la supériorité de l'un des deux arts sur l'autre. Il faut effectivement appeler cet ensemble de décoration par son véritable nom : c'est un poëme intitulé l'*Amour et Psyché*.

Trois sortes d'espaces, de forme diverse,

s'offroient dans le local qu'il s'agissoit de décorer, aux combinaisons du pinceau : 1° les lunettes des arcs distribués tout alentour du portique, pour diviser au gré de la construction la poussée de la voûte; 2° les retombées de ces arcs; 3° le plafond du vestibule.

C'est dans les champs des lunettes, que Raphaël a distribué les charmantes allégories de la puissance de l'Amour, vainqueur de tous les dieux. Ces idées légères étoient souvent entrées dans les badinages de l'arabesque antique; et Raphaël y a sans doute puisé le motif général de ses inventions : mais nulle part elles n'ont occupé avec autant de variété, ni dans de telles proportions, ni d'une manière aussi ingénieuse, l'esprit du décorateur; nulle part le génie moderne ne les a reproduites avec un égal succès, et jamais, depuis Raphaël, ces allégories tant répétées n'ont, retrouvé sous aucun autre pinceau, l'esprit et le charme idéal qu'il sut leur donner.

Chacune des quatorze lunettes comprend un, et quelquefois deux Cupidons ailés, enlevant et portant en trophée les armes ou les attributs de l'un des douze grands dieux. Ces petits ministres de l'Amour insultent à

leurs ennemis désarmés. Ils badinent avec le foudre de Jupiter, avec le trident de Neptune, la massue d'Hercule, la lance et le bouclier de Mars : leurs attitudes plaisantes, leurs physionomies souvent moqueuses, sont bien l'emblème du pouvoir de cet impitoyable dieu, qui blesse en se jouant de ses victimes, et rit de leurs blessures. On croit que le Tasse avoit en vue ces peintures, dans les vers de l'*Aminta,* sur la puissance de l'Amour :

Che fa spesso cader di mano a Marte
La sanguinosa spada, e da Nettuno
Scuotitor della terra il gran tridente,
Ed il folgore eterno al sommo Giove.

Différents traits de la fable de Psyché et l'Amour occupent les espaces qu'on appelle, dans la construction, pendentifs, ou retombées des arcs, et qui forment entre les cintres des fonds triangulaires. Leurs arêtes sont décorées par des festons, assemblages de fleurs, de fruits, de plantes de tout genre, dont l'imitation fidèle et précieuse est due au pinceau de Jean d'Udines.

Sur ces fonds triangulaires, Raphaël a tracé, dans des groupes pleins de charme et d'expression, quelques-uns des principaux

traits du roman d'Apulée. On y voit Vénus qui ordonne à son fils de la venger de Psyché; — Psyché remettant à Vénus étonnée la boîte qu'elle lui avoit commandé de dérober à Proserpine; — l'Amour montrant aux Grâces l'objet de sa passion; — le courroux de Vénus irritée contre Junon et Cérès, qui protègent Psyché; — Vénus, sur son char attelé de colombes, montant au ciel pour demander justice au roi des dieux; — la même avec Jupiter; — Psyché portant à Vénus la fiole remplie de l'eau du Styx; — l'Amour, recevant de Jupiter qui l'embrasse, le gage de sa protection contre les rigueurs de Vénus; — Mercure, envoyé par Jupiter, traversant les airs pour convoquer le conseil des dieux; — enfin, Psyché transportée dans l'Olympe par Mercure.

De ces dix sujets, huit offrent des groupes de deux, trois, et jusqu'à quatre figures, si ingénieusement composées pour la place irrégulière et resserrée qu'ils occupent, qu'aucun n'y paroît à l'étroit, et ne laisse à désirer un autre champ. Toutes se détachent, ainsi que le reste des peintures, sur un fond bleu; ces sujets étant supposés en l'air, ou reposant sur des nuages. L'on s'accorde à

dire que la restauration de ces fresques, qui fut faite par Carle Maratte, à qui l'on a toutefois l'obligation d'avoir conservé l'ouvrage de Raphaël, n'a pas laissé que d'en altérer l'harmonie; et l'on reproche avec raison au fond actuel d'être d'un bleu trop foncé.

Ces peintures, livrées aux intempéries de l'air, sous un vestibule resté long-temps sans clôture, ont dû perdre, par l'effet de la dégradation, par celui de la restauration, et il faut ajouter, par quelques négligences[1] commises dans la préparation des enduits destinés à la fresque. Enfin, l'exécution de tout l'ouvrage ayant eu lieu dans un temps où Raphaël, distrait de toutes sortes de manières, dut l'abandonner en grande partie à ses élèves[2], il est certain que ce n'est pas là, aujourd'hui, qu'on peut se former l'idée de ce qu'il a produit de plus excellent sous le rapport du maniement de la couleur et de l'harmonie des teintes[3].

Cependant, si la main de Raphaël ne se

[1] *Voyez* Bellori, della Reparazione.... e della Loggia di Raffael alla Lungara. — [2] Vasari, Vita di Raff. tom. 3, p. 223. — [3] Vasari a reproché à Raphaël d'avoir par trop employé à ces fresques des mains étrangères. Vita di Perino del Vaga, tom. 4. p. 414.

fait pas reconnoître également partout dans cet ensemble, et avec autant d'avantage qu'ailleurs, son génie y domine tellement, son imagination a prodigué tant de richesse et de beauté à ses compositions, que l'admiration ne laisse point chez le spectateur de place pour la critique. Le charme des pensées supplée, dans beaucoup de sujets, au charme des couleurs. Ceux de Vénus montant au ciel dans son char, de l'Amour avec les trois Grâces, ont conservé la fraîcheur et la vigueur de leur ton. Mais, nonobstant ce que quelques autres ont pu perdre, qui est-ce qui éprouve le moindre regret à la vue de ces rares compositions, dont le simple dessin suffiroit pour enchanter l'esprit et les yeux? Où trouver quelque chose de plus vivant, de plus aérien dans sa pose et son mouvement, que ce Mercure vu de face, et s'élevant aux cieux! Quel groupe plus gracieux que celui de l'apothéose de Psyché! Quelle conception à la fois naïve et majestueuse, familière et sublime, que celle du père des dieux embrassant le fils de Vénus!

Les deux grandes compositions qui divisent entre elles toute l'étendue du plafond, nous montrent le plus haut point auquel soit

arrivée la poésie de la peinture, ou, si on l'aime mieux, la peinture de la poésie des Grecs. Certes Homère n'a point eu de plus claire, de plus intime révélation de l'Olympe et de ses habitants; et quoique on doive supposer que ce sera le chantre de l'Iliade qui aura initié Raphaël à ces mystères, et introduit sa muse au banquet des dieux, on osera dire que le peintre, renfermé dans les espaces du réel, soumis aux formes du visible, pour reproduire les créations imaginaires et immatérielles du poëte, s'il le surpasse en difficulté, doit l'emporter en mérite sur lui; car celui-ci dispose de tout, du vrai comme du faux, du possible comme de l'impossible.

Certainement la tâche la plus difficile, l'entreprise la plus considérable du peintre, transporté dans les régions du monde mythologique, doit être de retracer aux yeux la suite de ces personnages si divers de nature, de physionomie, de caractère, de proportion, d'âge, de costumes, dont l'art des Grecs peupla le ciel, en empruntant à l'humanité les diversités de formes, par où se peuvent rendre sensibles toutes les qualités morales, toutes les idées intellectuelles.

Voilà ce que Raphaël a traité d'une main

sûre et savante dans les deux compositions du Conseil et du Banquet des Dieux, depuis Jupiter, Neptune et Pluton, Junon, Minerve, Diane, jusqu'à Bacchus, Apollon, Hercule, les Grâces et les Muses, sans manquer de donner à chacun de ces personnages sa physionomie propre, le genre de formes, et le degré d'idéal analogue au rang de chacun, et, si l'on peut dire, à la mesure de sa divinité.

La description qui compte et détaille les objets, est ce qu'il y a de moins propre à donner au lecteur une idée de compositions aussi relevées, aussi magnifiques d'invention, aussi riches d'exécution, que celles du Conseil et du Banquet des Dieux. Bornons-nous à dire que Raphaël a touché au sommet, dans toutes les sphères où son génie s'est exercé; également sublime et inimitable, soit quand la poésie de son pinceau recréant l'antique Olympe, en rouvre encore à nos regards les portes fabuleuses, soit lorsqu'à la suite des chantres inspirés par l'esprit divin, elle déroule sous nos yeux la succession des faits prophétiques du peuple choisi de Dieu, ou que, nouvelle interprète des Évangiles, elle retrace la venue du Messie, raconte ses miracles et les actes de ses Apôtres, comme

nous le verrons bientôt dans les compositions de ces tapisseries célèbres, qui semblent avoir posé les bornes d'une carrière, au-delà de laquelle Raphaël seul auroit pu découvrir de nouveaux espaces à parcourir.

L'impossibilité qu'il y a pour l'écrivain de rendre compte des deux plus grandes compositions de la Farnesine, nous fera pardonner d'arrêter le lecteur à une particularité de goût, sur la manière dont Raphaël imagina de les adapter au plafond de cette galerie, sans les faire ce qu'on appelle *plafonner*. Elles sont en effet tracées, et les figures en sont dessinées, comme si la position des tableaux étoit verticale. Une ingénieuse hypothèse justifie cette manière. Le peintre décorateur a supposé que ses peintures étoient des tapisseries, dont les bordures indiquent aux yeux, par les clous qui semblent les fixer, que le tout consiste en une étoffe tendue, et horizontalement attachée au plafond.

Tant de travaux divers occupoient les dernières années de la vie de Raphaël, tant d'occupations et de soins se disputoient son temps et ses loisirs, qu'il ne pouvoit se livrer tout entier à une seule entreprise. Cela suffiroit pour expliquer comment celle du palais

d'Augustin Chigi, ou de la Farnesina, reprise à plusieurs fois, ne put être complétement terminée, dans quelques parties d'ornement, du vivant de son auteur. A ces diversions forcées se joignit un autre genre de distractions, dues au penchant trop peu modéré de Raphaël pour les plaisirs de l'amour. Cette passion, dont il exprima si vivement l'empire dans l'espèce de temple qu'il consacroit à son propre vainqueur, contribuoit à en retarder l'achèvement. Captivé par les charmes d'une beauté dont son art nous a conservé les traits, il négligeoit les travaux d'Augustin Chigi. Celui-ci, désespéré de ces retards, avoit employé les prières et les exhortations d'autrui pour en vaincre la cause, mais inutilement. Enfin il employa le meilleur de tous les expédients, ce fut d'opérer la réunion de Raphaël, dans le lieu même de son travail, avec celle qui l'en détournoit; et ainsi l'ouvrage parvint à sa fin.

Fornarina.

—

Gravée par Cunego.

Il existe plusieurs répétitions du portrait de la maîtresse de Raphaël, connue sous le nom de *la Fornarina*. Les deux plus célèbres sont celle de la maison Barberini et celle de la Galerie de Florence. Le premier de ces

portraits passe pour une copie faite par Jules Romain; la noirceur de l'ombre l'indique. On présume que celui de la Galerie de Florence, beaucoup plus beau de couleur, est l'original. Il en est un que Vasari nous dit avoir été jadis dans le cabinet de Matthieu Botti, négociant, et amateur passionné des arts, à Florence. On ne doute pas que ce ne soit celui-là qu'on voit dans la *Tribuna* du Musée Florentin. Il a effectivement ce caractère de ressemblance frappante, que Vasari s'est plu à vanter par ces mots[1], *pareva viva viva.* On prétend, non sans quelque raison, que la tête de *la Fornarina* se retrouve en plus d'un ouvrage de Raphaël. Dans son portrait, elle est vue presque de face, à mi-corps; la main droite relève sa draperie, pour se couvrir à moitié le sein. On a observé à ce sujet, que Raphaël fut toujours fidèle à la décence, et qu'il ne s'est jamais permis ni une pensée libre, ni une figure immodeste[2].

François I[er] avoit appris en Italie à unir l'amour des arts à la gloire des armes. La réputation et le talent de Raphaël étoient

Tableau de S[te] Marguerite.

Gravé par Thomassin.

[1] Vasari, Vita di Raff., p. 198. — [2] Vasari, *ibid.*, p. 209, en note.

alors à leur comble. Comment le restaurateur des lettres et des beaux-arts en France, n'auroit-il pas eu l'ambition d'enrichir son pays d'ouvrages propres à y produire, à y diriger le goût et l'étude de la peinture. C'est effectivement à ce prince et à son règne, que la France doit le plus grand nombre des tableaux de Raphaël, qui font encore aujourd'hui le principal ornement du Musée royal. On a vu que le beau portrait de Jeanne d'Aragon[1], et probablement celui de Balthazar Castiglione, dont on a parlé plus haut, vinrent à cette époque en France.

Dans le même temps, Raphaël peignoit pour François Ier, ou peut-être pour Marguerite de Valois, sa sœur, une Ste Marguerite qui fut long-temps placée dans la chapelle de Fontainebleau, comme en fait foi le recueil de Pierre Dan, intitulé Trésor des Merveilles de Fontainebleau[2]. On ne connoît plus aujourd'hui ce tableau que par plusieurs gravures, qui nous présentent la Sainte debout, une palme en main, ayant à côté d'elle un monstre énorme, la gueule ouverte.

[1] Vasari, Vita di Giul. Rom., tom. 4, p. 323. — [2] *Voyez* le Catalogue raisonné des Tableaux du Roi, par Lepicié, tom. 1, p. 92.

L'attitude de Ste Marguerite est noble et expressive, et sa physionomie est pleine de candeur [1].

S. Michel terrassant l'Ange des ténèbres.

—

Gravé par H.-J. Chatillon.

François Ier avoit commandé à Raphaël le tableau de S. Michel terrassant l'Ange des ténèbres, et prêt à le percer de sa lance. La proportion plus grande que nature de l'Archange, son attitude, à la fois vigoureuse et simple, qui contraste avec la position violemment contournée de l'ennemi abattu, l'effet général de la peinture, lorsque les couleurs avoient encore toute leur fraîcheur, excitèrent dans le temps l'admiration que Vasari exprima en ces termes : « Ce tableau est tenu « pour chose merveilleuse. Raphaël y a re« présenté une roche brûlée jusque dans les « entrailles de la terre, dont les crevasses « laissent échapper quelques flammes sulfu« reuses. Les teintes variées de la carnation « de Lucifer font voir sur tous ses membres

[1] La notice qu'on trouve de cette peinture (*voyez* Landon, pl. 111), en vante le coloris, comme étant frais et vigoureux, et parle du mérite de son pinceau, comme étant facile et coulant ; le tout enfin digne d'être attribué à la main de Raphaël lui-même. La proportion du tableau est de 5 pieds 8 pouces en hauteur; la largeur, de 3 pieds 7 pouces.

« l'action du feu, qui les a rougis. Sa tête et « toute sa personne manifestent toutes les « sortes de rage et de fureur que produit « l'orgueil envenimé, contre l'oppresseur qui, « du faîte de la grandeur, le précipite dans « un abîme de peines éternelles. S. Michel, « au contraire, muni d'une brillante armure « d'or et de fer, joint à l'air céleste de sa « physionomie, le caractère du courage et « de la force, qui imprime la terreur. Il a « déjà fait tomber l'Ange rebelle, et, à l'aide « de son javelot, il l'a jeté à la renverse. « — Cet ouvrage mérita à Raphaël, de la « part du Roi, une très-honorable récom- « pense[1]. »

Le tableau de S. Michel, peint en 1517[2], avoit déjà, du temps de Primatice, souffert quelque détérioration ; car on trouve porté en dépense un paiement fait à cet artiste, pour le restaurer. Depuis, le bois sur lequel il étoit peint s'étant trouvé vermoulu, il fut remis sur toile, et on le voit aujourd'hui dans le meilleur état de conservation, au Musée royal, en pendant avec la belle Ste Famille dont nous allons parler.

[1] Vasari, tom. 3, p. 208. — [2] Lepicié, Catalogue raisonné des Tableaux du Roi.

Ste Famille du Musée royal.

Gravée par Edlinck et Richomme.

On prétend que Raphaël fut si généreusement récompensé du tableau de S. Michel, par François Ier, qu'il crut sa reconnoissance engagée à l'en remercier par l'envoi d'un autre de ses ouvrages, celui de la Ste Famille, qu'on admire comme le morceau par excellence du Musée royal. Il doit passer aussi pour être le chef-d'œuvre de toutes les Stes Familles de Raphaël, si l'on considère et la grandeur de la composition, et la perfection de l'exécution, et encore l'époque, qui fut celle de la maturité de son talent, l'ouvrage ayant pour date l'an 1518, comme on le lit sur la bordure de l'étoffe bleue de la Vierge, en petits caractères : RAPHAEL · URBINAS · P · MDXVIII.

Ce magnifique tableau, de 6 pieds 5 pouces de haut, sur 4 pieds 3 pouces de large, qui fut aussi transporté du bois sur toile, avec un rare succès, est tellement connu par les nombreuses gravures qui en ont été faites, qu'on se croit dispensé d'en retracer la composition par le moyen des paroles; moyen de description toujours si incomplet en fait de peinture, toujours si au-dessous de ce qu'il faut faire comprendre.

On a divisé plus haut en trois classes de

sujets, toutes les compositions de Vierges par Raphaël. La Ste Famille du Musée royal de Paris tient certainement la première place dans la catégorie des sujets de la seconde classe, par l'importance et la dignité de sa composition. Elle participe encore au caractère idéal de la troisième, par l'intervention des deux Anges que Raphaël a fait si heureusement entrer dans une scène qui, sans cela, ne se seroit pas élevée au-dessus du genre, si l'on peut dire, domestique ou familier de cet ordre de représentations. La seule présence des deux Anges a dû naturellement porter le peintre à ennoblir l'ensemble du sujet, ses détails, son action, et l'expression de chaque personnage.

Aussi ne voit-on dans aucune autre de ces conceptions, un style aussi pur, aussi grandiose, un dessin aussi noble, un caractère de sainteté aussi clairement empreint dans chaque physionomie. Celle de la Ste Vierge surtout est l'idéal d'un certain mélange de noblesse et de douceur, de beauté et de pudeur, d'amour maternel et de dignité respectueuse. Toute la figure, dans sa pose, dans son costume, dans toutes les parties de son ajustement, redit ce qu'on lit sur sa physionomie.

Une grâce céleste est répandue sur toute la composition. Elle est visible en la personne de l'Enfant Jésus, qui, de son berceau, s'élance dans le sein de sa mère. La pureté du trait, l'expression de la tête, le mouvement et l'action du corps, le développement de toutes les parties, donnent l'idée d'une nature divine, d'un être surhumain, dont la peinture ne pouvoit révéler le mystère, et rendre la vertu sensible aux yeux du spectateur, que par le secret d'une beauté de formes supérieure à celle de la nature vulgaire.

Mais Raphaël a encore, dans cette scène comme dans quelques autres, employé un autre moyen d'indiquer l'essence divine du principal personnage : c'est de nous montrer les assistants initiés eux-mêmes au mystère du Dieu fait homme, en leur donnant l'expression ou le geste de l'adoration. Ainsi voit-on Élisabeth apprendre au petit S. Jean-Baptiste à révérer, par l'action de ses mains jointes, l'Enfant dont il sera, plus tard, appelé à proclamer la venue, à prédire la mission divine. S. Joseph, la tête appuyée sur la main qui sort de sa draperie, paroît plongé dans une méditation profonde; des

deux Anges dont on a parlé, l'un, les mains croisées sur la poitrine, semble faire un acte d'adoration; l'autre, qui domine toute la composition, de ses deux mains élevées tient des fleurs, qui vont se répandre sur la tête de la Vierge.

Il n'y a pas une seule de ces figures qui ne doive être citée comme un modèle de ce que la peinture peut produire de plus rare et de plus achevé en chaque partie : grandeur et pureté de trait, noblesse de draperies et d'ajustements, choix de caractères dans les têtes des personnages, dont la réunion offre celle de tous les âges de la vie; vigueur de ton, beauté de pinceau, on y trouve tout. Ce tableau est une sorte de *compendium* des divers talents de Raphaël. Quelques parties de couleur ont un peu poussé, dans les tons des draperies, et ont pris un peu de sécheresse; néanmoins l'aspect général est encore harmonieux, mais de cette harmonie à laquelle on ne doit aucun de ces sacrifices si ordinaires chez les peintres, qui ont soumis toutes les autres qualités à celle-là. La tête de S. Joseph est peinte avec toute la facilité des maîtres de la couleur, et elle prouveroit à elle seule que Raphaël, comme on le redira

encore, auroit, s'il eût vécu plus long-temps, lutté avec beaucoup d'avantage contre l'école de Venise.

Ce chef-d'œuvre, exécuté en 1518, est celui qui, avec la Transfiguration, marque le plus haut degré où il soit parvenu, surtout dans la peinture à l'huile.

Sans sortir des sujets de Vierges, on peut mesurer les trois âges de sa vie pittoresque, qui n'eut guère que vingt ans, par les trois ouvrages qui en divisent le cours en parties à peu près égales. La Vierge dite *la Jardinière*, qui est de 1507, fixe le terme de sa première manière; la *Vierge au Poisson*, faite en 1514, établit le passage de la seconde à la troisième manière; la Vierge du Musée royal, qui porte écrite la date de 1518, témoigne aussi lisiblement d'un mérite, au-dessus duquel on ne trouve à placer aucune des peintures de Raphaël.

Ces trois morceaux contiennent la preuve et l'histoire de la progression de son talent.

Raphaël restitue les édifices antiques de Rome.

Raphaël avoit été nommé [1] architecte de la nouvelle église de Saint-Pierre par Léon X au mois d'août 1515. Un bref du même pape,

[1] *Voyez* plus haut, p. 225.

daté du même mois de l'année suivante, lui conféra la surintendance générale de tous les restes de l'antiquité, tant des ouvrages dont les matériaux pourroient servir à la décoration de la nouvelle basilique, que des fragments qui présenteroient des inscriptions dignes d'être conservées.

«Sachant, porte le bref[1], que de toute «part, soit ceux qui bâtissent à Rome et «dans les environs, soit ceux qui font des «fouilles, trouvent abondamment dans les «ruines antiques des marbres de tout genre, «je vous donne en tant qu'architecte en «chef de Saint-Pierre, l'inspection générale «de toutes les fouilles et découvertes de «pierres et de marbres qui se feront doré-«navant à Rome, et dans une circonférence «de dix milles, afin que vous achetiez ce «qui pourra convenir à la construction du «nouveau temple.

«A cet effet, j'ordonne à toute personne, «de quelque état ou rang qu'elle soit, noble «ou non, constituée en dignité, ou de basse «condition, de venir donner à vous, comme «surintendant en cette partie, connoissance «de toute pierre, de tout marbre que l'on

[1] *Voyez* à l'Appendice, n° 8.

« découvrira dans l'étendue de pays par moi « désignée ; voulant que quiconque y man« quera, soit par vous jugé et mulcté d'une « amende de cent à trois cents écus d'or.

« Comme en outre il m'a été rapporté que « les marbriers emploient inconsidérément « et taillent des marbres antiques, sans égard « aux inscriptions qui y sont gravées, et qui « contiennent des monuments importants à « conserver pour l'étude de l'érudition et « de la langue latine, je fais défense à tous « ceux de cette profession, de scier ou de « tailler aucune pierre écrite, sans votre ordre « ou votre permission, voulant, s'ils ne s'y « conforment, qu'ils encourent la peine sus« dite. »

Paul Jove, contemporain de Raphaël, dans l'éloge latin par lui consacré à sa mémoire, dit en propres termes, qu'il avoit étudié et mesuré les restes de l'antique Rome de manière à en réintégrer l'ensemble, et à pouvoir le mettre sous les yeux des architectes, *ut integram urbem architectorum oculis considerandam proponeret* [1].

Calcagnini, écrivant du vivant même de

[1] *Voyez* Tiraboschi, Storia della Litteratura italiana, *tomo ultimo*.

Raphaël, rapporte la même chose, mais en termes beaucoup plus emphatiques : « Je ne « parlerai pas, dit-il [1], de la basilique du Va« tican, dont Raphaël dirigea l'architecture, « mais bien de la ville entière de Rome, rap« pelée par lui à son ancien état, et rendue « à sa première beauté, avec le secours des « écrivains, de leurs descriptions et de leurs « récits. Aussi excita-t-il à tel point l'admira« tion du pape Léon X, et de tous les Ro« mains, que chacun le regarde comme une « sorte de dieu descendu du ciel, pour faire « revoir dans son antique splendeur la ville « éternelle.... »; *Ut quasi cœlitus demissum numen, ad æternam urbem in pristinam majestatem reparandam, omnes homines suspiciant.*

En admettant que le genre de l'éloge ait pu induire ces écrivains à vanter avec quelque hyperbole une entreprise, que sa nouveauté toutefois devoit rendre très-remarquable, il n'en reste pas moins prouvé que Raphaël, qui, comme on l'a vu plus haut [2], envoyoit des dessinateurs jusqu'en Grèce, avoit embrassé dans un plan général la restitution de

[1] Cœl. Calcagnini, Protonotarii apostolici, Opera aliquot; *Basileæ*, 1544. — *Voyez* à l'Appendice, n° 9. — [2] Pag. 229.

tous les édifices antiques de Rome [1]. Cela doit paroître d'autant plus vraisemblable, qu'il étoit dès lors obligé de se livrer à des études plus spéciales d'architecture, et qu'il trouvoit dans sa nombreuse école tous les secours nécessaires pour réaliser un semblable ouvrage.

Dès lors doit acquérir plus de probabilité l'opinion avancée par M. Francesconi [2], savoir qu'une lettre, ou plutôt, comme nous dirions aujourd'hui, un rapport ou mémoire adressé à Léon X, et attribué à Balthazar Castiglione, parce qu'il fut trouvé dans ses papiers, après sa mort, est, du moins pour la plus grande et la plus importante partie, l'ouvrage même de Raphaël.

On ne sauroit se refuser à le croire, lorsqu'on lit dans ce rapport, qui étoit accom-

[1] Ce genre de travail entre aujourd'hui dans les études obligatoires des architectes pensionnaires du Roi à l'Académie de France, à Rome. Il serait fort à souhaiter qu'ils eussent connoissance des deux collections de monuments restaurés, que Winckelman (Osservaz. sull' Architettura, p. 50, note 6, édit. de Rome) dit avoir appartenu, l'une au baron de Stosch, l'autre à lord Leicester. — [2] *Voyez* Congettura ch' una lettera creduta di Baltazar Castiglione sia di Raffaello d' Urbino; dall' abbate Daniele D[r] Francesconi; Roma, 1799.

pagné de dessins, un exposé de considérations, de projets, de travaux graphiques qui ne peuvent être que le fait de l'artiste, et ne sauroient convenir à l'auteur du *Cortigiano*, qui en composoit à Rome le célèbre traité en 1518. Tout ami des arts et de Raphaël qu'on puisse le supposer, certes il ne devoit ni ne pouvoit se livrer au travail de mesurer des ruines, de tracer des plans, et d'y faire entrer jusqu'aux indications des voies romaines.

Comment se persuader ensuite que le pape Léon X auroit commandé un pareil travail à Balthazar Castiglione, mêlé alors dans toutes les affaires d'intérêt entre le saint-siége et le duché d'Urbin [1], et non à Raphaël, son architecte, surintendant et conservateur des antiquités? Comment pouvoir se prêter à cette idée, lorsque l'auteur de la lettre ou du rapport dont il s'agit, dit en propres termes, que le pape lui a commandé de dessiner Rome antique, autant que cela se pouvoit, par la connoissance des restes qui en subsistoient : *Essendomi adunque commandato da Vostra Santita, che io ponga in disegno*

[1] *Voyez* dans la Biographie universelle, l'article *Castiglione*, par Ginguené.

Roma antica, quanto conoscer si puo per che quello oggidi si vede, etc.[1]

Certainement Castiglione ne sauroit avoir été celui qui, dans un rapport au pape, auroit décrit le procédé particulier employé pour lever les plans, et tracer les élévations géométrales des édifices antiques : *Resta che io dica il modo che ho tenuto in misurar gli*[2].

Il y a enfin dans cette longue lettre un passage décisif en faveur de l'opinion qui la donne à Raphaël : c'est celui où, exprimant ses regrets sur les dommages que les monuments antiques ne cessoient d'éprouver de son temps, l'auteur cite avec douleur ceux qu'il a vu détruire depuis moins de onze ans, dit-il, qu'il est à Rome, *che poi ch' io sono in Roma, che ancor non è l' undecimo anno*[3]. Ce renseignement est précieux, parce que, d'une part, on ne sauroit l'appliquer à Castiglione, quand on sait par la vie agitée qu'il mena, que certainement il n'avoit pu résider depuis autant d'années à Rome, et de l'autre par ce qu'on y apprend, que l'époque de ce travail de Raphaël doit être celle de 1518 ou 1519, la onzième année précisé-

[1] *Voyez* Congettura che una lettera, etc., p. 54. — [2] *Ibid.*, p. 62. — [3] *Ibid.*, p. 53.

ment de son séjour dans cette ville, où il arriva en 1508.

Il faut conclure de tout ceci, que la restitution en dessin des monuments antiques de Rome ne pouvant avoir été, d'après les témoignages contemporains ci-dessus rapportés, que l'ouvrage de Raphaël, le rapport sur ce travail, accompagné de dessins, et destiné à être présenté au pape Léon X, doit aussi avoir été rédigé par lui, en ce qui regarde les faits, les renseignements, les recherches et les considérations relatives à l'art ou à la construction.

Comment le texte de ce rapport en forme de lettre, sans signature, aura-t-il été trouvé chez Balthazar Castiglione après sa mort? Il y a plus d'une hypothèse qui l'explique. D'abord Castiglione put en avoir une copie : permis ensuite de soupçonner que le manuscrit original lui auroit été envoyé par le pape même, ou seroit resté dans ses mains, en attendant une occasion favorable d'en faire usage; occasion que bien des causes auroient empêché de se présenter, surtout si l'on réfléchit que la mort de Raphaël arriva peu de temps après. Enfin, ce qui paroîtra peut-être le plus probable, c'est que devant

parler seul, et parler en son som dans cet écrit, dont le fond ne pouvoit appartenir qu'à lui, Raphaël, vu l'importance de la chose, et surtout de la personne à laquelle le mémoire devoit être adressé, aura pu engager Castiglione à en soigner et orner la rédaction.

Quelque instruit, en effet, qu'on veuille supposer Raphaël, et quoique certaines de ses lettres donnent une assez bonne idée de sa manière d'écrire, il est à présumer qu'il aura voulu mettre dans cette pièce un peu plus d'apparat. De fait, on y trouve, dans quelques pages, cette pompe de style métaphorique, qui est le caractère assez habituel des écrits de ce temps. On peut donc croire que le célèbre écrivain aura mêlé l'assaisonnement de sa diction, à l'exposé simple et en même temps un peu technique des opérations décrites par l'artiste.

Nous ne saurions quitter cette partie jusqu'ici peu remarquée des travaux de Raphaël sur les monuments antiques de Rome, sans faire mention d'un passage de la préface d'*Andrea Fulvio*[1] dans son ouvrage des anti-

[1] Antiquitates Urbis, per Andream Fulvium, antiquarium, cum privilegio Clementis VII; 15 februarii 1527. — Tiré de Francesconi, p. 22.

quités romaines, publié sept ans après la mort de Raphaël : « J'ai pris soin, dit-il, de « sauver de la destruction, et de rétablir, avec « les autorités des écrivains, les restes an- « tiques de Rome, et j'ai étudié dans chaque « quartier les anciens monuments, que, sur « mon indication, Raphaël d'Urbin, peu de « jours avant sa mort, avoit peints au pin- « ceau; *penicillo pinxerat.* »

Il résulte de ce passage, que non-seulement Raphaël avoit mesuré, dessiné et restitué les édifices ruinés de l'ancienne Rome, mais qu'il avoit déjà commencé à en faire des vues peintes, qui auroient été ce que l'on appelle des tableaux de ruines ou d'architecture.

Cartons pour les tapisseries du Vatican.

La Flandre possédoit alors de célèbres manufactures de tapisseries, et ce genre d'industrie venoit d'y être porté au point de pouvoir reproduire avec une grande exactitude tous les effets de la peinture. Les procédés mécaniques de cet art ont, sous plus d'un rapport, reçu depuis en France, et à la manufacture royale des Gobelins, un accroissement de perfection dans l'emploi des substances colorantes, qui fait rivaliser le travail de l'aiguille avec celui du pinceau. Toutefois

les compositions de Raphaël, le caractère de son style et de son dessin, furent si heureusement rendus par les ouvriers flamands, qu'on peut douter qu'ailleurs, et dans aucun autre temps, son génie eût trouvé, et puisse trouver encore, en ce genre, un mode de traduction plus fidèle.

Ce fut à Léon X une très-heureuse idée, voulant se procurer le luxe dispendieux des tapisseries de Flandre [1], d'avoir chargé Raphaël d'y ajouter le prix inestimable de ses inventions. On lui doit cette magnifique suite de grandes compositions que l'on connoît sous le nom de *cartons* de Raphaël.

En parlant des fresques du Vatican, nous avons eu déjà l'occasion d'expliquer ce qu'il faut entendre par le mot *carton* [2]. Considéré dans son objet, c'est, avons-nous dit, pour la peinture, ce que le modèle de terre ou de toute autre matière est pour la sculpture en marbre. Il n'est pas toujours nécessaire au peintre de se donner, dans le carton qui dirigera l'exécution de la fresque, un modèle colorié. Il subsiste des fragments de quelques cartons faits par Raphaël pour les fresques

[1] Il y dépensa 70,000 écus. — [2] *Voyez* plus haut.

du Vatican, qui consistent en un simple trait au noir, rehaussé par des hachures. C'est que le peintre qui doit exécuter lui-même et traduire son dessin sur l'enduit, a préalablement fixé, ou dans une esquisse colorée, ou, si l'on veut, dans son imagination, le système d'effets et le parti de couleurs dont son sujet aura besoin.

Il n'en sauroit être, et il n'en fut pas ainsi des cartons destinés à être copiés en tapisseries, de manière à ce qu'elles imitent les tableaux : il fut nécessaire au peintre de les colorer, et avec le plus grand soin. Nous n'aurions pas eu besoin, pour l'affirmer, que Vasari l'eût dit [1]; mais ce qu'il ajoute est plus précieux : « Ces cartons, continue-t-il, « furent tous exécutés par Raphaëllui-même »; *tutti di sua mano*. On verra par la suite s'il n'y auroit pas lieu à quelque exception; toujours est-il certain que, si l'on en voit qui indiquent par des diversités de manière le concours de plus d'une main, on est forcé de reconnoître qu'outre l'invention de tous, qui ne peut appartenir qu'à Raphaël, l'exécution totale de plusieurs de ces compositions lui doit être attribuée.

[1] Vasari, Vita di Raff., p. 213.

Un tel genre d'ouvrage devoit avoir de l'attrait pour un génie aussi fécond, pour un talent aussi facile, et habitué à produire avec tant de promptitude. Les conceptions de chaque sujet une fois arrêtées, nulle autre sorte de travail ne se prête autant à cette espèce d'improvisation exécutive, que ne sauroient admettre ni la peinture à l'huile ni même la fresque.

Le genre de peinture de ces cartons est celui qu'on appelle à détrempe [1], c'est-à-dire que les couleurs en sont détrempées dans de l'eau, où l'on mêle de la colle, de la gomme, ou toute autre matière glutineuse qui les lie, et leur donne la faculté d'adhérer au fond sur lequel on les applique. De cette préparation de couleurs résulte une peinture généralement d'un effet clair et gai, soit qu'on laisse les teintes lisses, soit qu'on les travaille par des hachures plus ou moins multipliées dans les clairs et dans les ombres. Le maniement de ce procédé de peinture demande de la hardiesse, et y porte naturellement. Elle provient, en effet, de l'assurance qu'a le peintre de pouvoir revenir beaucoup plus

[1] Richardson, tom. 2, p. 455, trad. franç.

facilement sur son ouvrage, qu'il ne peut le faire à l'huile, soit qu'il veuille corriger son trait, soit qu'il ait besoin de raccorder ses teintes ou de modifier ses formes.

Raphaël, lorsqu'il exécuta ses cartons, ce qui doit avoir eu lieu pendant les deux dernières années de sa vie, étoit dans toute la force de l'âge et de son talent. Quand on en considère les compositions sous le rapport de la grandeur des pensées, de l'énergie de dessin, de style et d'expression, on est forcé d'y voir une nouvelle preuve de l'ascension continuelle, qui est si remarquable dans la succession de ses œuvres. Là il s'est élevé au-dessus de lui-même. Oui, nous ferons de la collection de ces mémorables sujets le couronnement, non pas seulement des productions de Raphaël, mais de toutes celles du génie des modernes dans la peinture.

Pour en concevoir l'idée entière, il faut réunir dans sa pensée les sept cartons originaux de cette collection, que nous avons eu l'avantage d'admirer plus d'une fois en Angleterre, aux magnifiques tapisseries qui, dans la suite imposante que Rome a conservée, présente l'ensemble de la plus vaste des entreprises dues au génie de Raphaël.

C'est en réunissant ces deux sortes d'impressions, que l'imagination parvient à redonner aux copies la valeur d'originalité empreinte dans les traits quoique un peu affoiblis des cartons, et à rendre aux originaux l'éclat du travail, et la magnificence qui brille encore dans les tapisseries.

Ces tapisseries, aujourd'hui devenues objet d'études, et collection classique au Vatican, avoient été destinées par Léon X à orner des salles, dont toutes les superficies n'étoient point égales; c'est ce qui fait qu'elles ont entre elles quelques variétés de dimension. Quatre pièces surtout sont de moitié moins larges que les autres; savoir, le Massacre des Innocents, sujet divisé en deux; les Disciples d'Emmaüs; Jésus apparoissant à Madeleine. Les neuf autres sujets, composés, comme les précédents, de figures plus grandes que nature, sont, l'Adoration des Mages, la Descente du S. Esprit, la Pêche miraculeuse, Jésus-Christ donnant les clefs à S. Pierre, S. Paul aveuglant Elymas, S. Pierre et S. Jean guérissant un boiteux dans le temple, Ananie frappé de mort par S. Paul, S. Paul et S. Barnabé à Lystres, S. Paul prêchant à Athènes.

Les sept derniers de ces sujets sont ceux

dont les cartons ornent la Galerie royale d'Hamptoncourt, en Angleterre; et il faut avouer que, s'il est permis d'établir quelque préférence, non pas entre les ouvrages de Raphaël, mais entre les sujets qu'a traités son pinceau, dans cette nombreuse suite, le sort sembleroit avoir choisi pour les épargner, ceux qui réunissent à une plus grande richesse de composition la plus grande élévation de pensée, de style, et d'expression.

Richardson, connoisseur et judicieux critique, écrivant, il y a plus d'un siècle, sur ces cartons qu'il avoit sous les yeux, et dont les couleurs pouvoient alors avoir plus d'éclat qu'elles n'en ont aujourd'hui, ne balance pas à les placer au-dessus de tous les ouvrages de Raphaël, mais particulièrement au-dessus des fresques du Vatican. Dans son parallèle de la Galerie d'Hamptoncourt avec les salles dont on a donné la description, il s'est mêlé quelques motifs de préférence pour la première, qui semblent avoir pu être inspirés par une sorte de zèle patriotique. D'autres raisons nous ont paru reposer sur certaines considérations un peu trop étrangères à l'art. Dans des comparaisons de ce genre, la critique doit éviter des conclusions trop abso-

lues, tant sont nombreux et divers les éléments d'une semblable mesure!

Ainsi nous avouerons très-volontiers avec Richardson, dans ses motifs de préférer la suite des cartons d'Hamptoncourt, que le choix qu'y a fait Raphaël des traits les plus magnifiques et les plus touchants de l'histoire de la religion, est pour tout chrétien d'un intérêt plus particulier que celui des sujets peints dans les *stanze* du Vatican. Cependant, en fait d'art et de peinture, seroit-ce là une raison péremptoire de préférence? et peut-on se permettre de rabaisser (artistement parlant) les compositions de ces salles, parce que leurs sujets sont des *représentations générales de sciences, ou d'histoires assez peu importantes pour nous?* On sent où pourroit conduire l'abus de cette considération, si elle devoit servir de mesure à l'estime de tous les ouvrages de l'art moderne ou antique.

Pour réfuter sur ce point le résultat du parallèle de Richardson, ne pourroit-on pas dire à l'avantage des salles du Vatican, que les sujets dont Raphaël les a ornées, ont cela de préférable, qu'on y en trouve de tout genre, c'est-à-dire, qu'il y en a, comme on l'a déjà remarqué, de mythologiques, de théolo-

giques, de philosophiques, d'allégoriques, et d'historiques.

Il y a peut-être encore dans les peintures de ces salles un autre point d'intérêt relatif à l'art et à Raphaël; car, ainsi qu'on l'a fait voir, son talent s'y montra et s'y modifia sous des formes et à des degrés divers. Lorsqu'on y a considéré les fruits de ce rare génie, encore dans la primeur d'une vérité naïve, on y peut suivre leur développement graduel, et on y admire cette habileté toujours croissante en proportion de la grandeur des sujets.

Mais nous serons complétement de l'avis de Richardson, s'il nous faut apprécier les cartons, abstraction faite et du procédé de la peinture, et de toute autre circonstance; c'est-à-dire uniquement comme œuvres de la pensée et du génie de leur auteur, comme témoignages de la puissance d'invention et d'exécution où Raphaël étoit parvenu dans ses deux dernières années; enfin, comme l'ouvrage où il paroît avoir le plus personnellement travaillé.

Nous avons déjà fait observer que, nonobstant ce qu'en a dit Vasari, le dessin de plus d'une composition des cartons offre de

ces variétés de manière, qui font croire que Raphaël y employa l'aide de quelques-uns de ses collaborateurs. On ne peut guère s'empêcher d'y reconnoître la main de Jules Romain. Elle est d'autant plus facile à distinguer, que l'on a, pour en faire la vérification, un grand nombre d'ouvrages composés, dessinés et exécutés par lui, après la mort de Raphaël. Or, on y voit que Jules Romain avoit dans le caractère de son dessin quelque chose de moins vrai que son maître, et qui va souvent au-delà du grand ; il faut dire aussi que sa manière de colorer, un peu lourde, tendoit au noir. On est donc porté à regarder comme étant plus certainement de la main de Raphaël lui seul, l'exécution de ceux des cartons dont le trait est à la fois le plus pur, le plus vrai, et, comme l'on dit vulgairement, ayant le moins de prétention, ceux dont la couleur a plus de clarté, l'effet le plus de simplicité, ceux où l'expression des personnages a le plus de force, c'est-à-dire, de cette force qui sent le moins l'effort.

Tels nous paroissent être les quatre cartons dont nous allons faire en premier une mention plus particulière : nous disons mention ; car la description et l'analyse de toutes

ces compositions seroit la matière d'un volumineux ouvrage.

J.-C. donnant les clefs à S. Pierre.

Un des cartons les plus purs de cette collection, pour le dessin, l'effet et la couleur, est certainement celui où Jésus-Christ, après avoir donné les clefs à S. Pierre, lui montre, en figure, le troupeau qu'il lui confie : c'est le *Pasce oves meas*.

Raphaël a traité fort peu de sujets, surtout en grand, dont on ne retrouve ou les détails, ou les premières idées qu'il eut quelquefois l'occasion d'employer dans de moindres espaces. Le rapprochement de ces répétitions nous donne la preuve de l'étonnante facilité qu'il avoit à varier, et de sa capacité à perfectionner ses inventions.

Le sujet du *Pasce oves meas*, dont on trouve la redite dans la suite, en manière de frise, des bordures qui encadrent les tapisseries, semble avoir été l'esquisse du carton; et toutefois il n'y a pas, dans toute la composition du carton, une seule figure entièrement semblable à celles de l'esquisse. Il ne s'y rencontre pas une intention, une pensée, qui n'aient été ou mieux expliquées ou agrandies. Il y a plus d'ampleur dans les draperies, plus

de mouvement dans l'ordonnance, plus de variété dans les groupes. Les divers sentiments des apôtres semblent assortis au caractère propre de chacun, et le font ressortir aussi. L'expression générale du tableau est calme, l'harmonie en est douce, l'effet en est clair, le dessin et l'exécution répondent par leur pureté à la noblesse du sujet, au charme du site où la scène est placée. C'est encore là un de ces ouvrages où l'on voit que Raphaël auroit pu devenir habile paysagiste.

Ananie frappé de mort par S. Pierre.

—

Gravé par G. Audran.

Le sujet d'Ananie, frappé de mort par les paroles de S. Pierre, nous a paru, dans le nombre des sept cartons d'Hamptoncourt, un de ceux auxquels on peut croire, avec Vasari, que Raphaël seul aura mis la main. Outre les indices dont on a déjà parlé, et qui résultent, aux yeux du connoisseur, des différences d'exécution, ne seroit-il pas encore permis d'ajouter à ces présomptions, celle de la préférence que l'artiste lui-même auroit pu porter dans le choix des sujets, dont il se seroit réservé l'entière exécution? Or, la conception de celui d'Ananie doit passer pour être celle où domine avec le plus de supériorité cet ensemble de toutes les qualités qui

non-seulement constituent, mais servent à définir le génie de la peinture.

Entre tous les mérites dont se compose le talent poétique du peintre, il est un mérite bien rare, c'est celui de saisir pour chaque scène, ce qui en est le costume moral, ou autrement, ce qu'on appelle les mœurs du sujet. Voilà ce qui frappe ici dans le groupe des Apôtres. Nulle part ces pêcheurs, qui ont quitté leurs filets pour devenir les missionnaires célestes de l'Évangile, ne nous apparoissent avec un caractère mêlé d'autant de simplicité, et d'autorité divine. S. Pierre semble bien être, parmi eux, celui que le Maître a choisi comme chef de cette légation spirituelle. C'est lui que l'Esprit-Saint va prendre pour organe de l'arrêt rendu contre Ananie. L'austère symétrie de sa pose et de son ajustement, la sévérité de son regard et de sa physionomie, l'action tranquille, mais énergique de son geste, tout a l'accent de l'inspiration, tout annonce l'interprète de la vengeance divine. On le voit dire : *Vous avez menti au Saint-Esprit.* Il a parlé, et le châtiment suit. L'Apôtre qui est près de lui lève le bras droit, et son doigt, qui montre le ciel, vous explique d'où est émané le décret de mort.

Rien de plus heureux pour l'explication du sujet, et pour son effet pittoresque, que l'enceinte de cette estrade sur laquelle s'élève le groupe des Apôtres, et dont le fond, pauvre et simple comme eux, n'a d'autre ornement que les plis d'une étoffe suspendue. C'est le local destiné à la réception des offrandes, et à la distribution des dons ou des aumônes qui devoient se répartir entre les fidèles.

On ne sauroit faire mieux comprendre l'action principale, par les circonstances de lieu, de temps et de personnes. Du côté droit de l'estrade, l'on voit arriver divers chrétiens, les uns apportant de l'argent, les autres chargés d'effets ou de marchandises, dont le tribut doit être déposé aux pieds des Apôtres. De l'autre côté, se fait la distribution à ceux qui attendent en dehors de la balustrade, dont l'enceinte est fermée. Deux des Apôtres président à la répartition : l'un tient un sac de monnoies, l'autre y a puisé celles qu'il semble donner en compte à l'homme qui tend les mains, et a l'air de dire : *Encore*.

Le milieu de la scène sur le devant, et ce qu'on appelle le premier plan du tableau, est occupé par la figure d'Ananie frappé de mort, et tombé à terre. Ce qu'on ne sauroit trop y

admirer, c'est la manière dont cette chute est rendue. Il n'y a pas à s'y tromper, la cause en est violente; toute l'attitude, et celle de la tête surtout, en expriment l'effet. On voit que cet effet est subit. Raphaël seul a eu le secret d'exprimer quelquefois ce qu'il y a de successif dans l'action, dont la peinture ne peut saisir qu'un rapide instant. Dès qu'une figure est à terre, le peintre ne sauroit nous apprendre depuis quand elle y est, et combien de temps elle y sera, telle qu'on la voit. Tout autre eût fait appuyer cette figure sur sa main droite: ici cette main est retournée; c'est sur le poignet seul que le corps s'appuie, dans une position qui ne sauroit être durable. On sent qu'il n'y a plus qu'un court moment pour que le corps tombe tout-à-fait.

Les deux personnages qui sont derrière Ananie sont chargés par le peintre d'expliquer au spectateur, autant que la pantomime peut le faire, le crime qui vient d'être puni. L'un, par le geste qui montre les Apôtres, reproche à Ananie de les avoir trompés; l'autre, avec l'attitude du corps et des bras, dont l'expression est vraiment parlante, fait entendre ces mots: *Tu as trompé; tu l'as bien mérité*. La terreur inspirée par ce châtiment

subit, est rendue avec une énergie surprenante dans la figure du jeune homme qui recule d'effroi. Mais prétendre décrire par le discours de semblables beautés, ce seroit se méprendre sur la nature de l'imitation dévolue à la peinture. Il suffit ici que les paroles rappellent cette composition à ceux qui en connoissent la gravure, et donnent l'envie de la connoître à ceux qui n'en ont pas l'idée.

S. Paul et S. Barnabé dans la ville de Lystre.

Gravés par G. Audran.

Voici encore une de ces compositions où Raphaël est supérieur à tous les peintres, par l'art de rendre intelligible le sujet qu'il traite, en choisissant, parmi toutes ses circonstances, celles qui peuvent le faire mieux entendre, en y faisant parler aux yeux certaines particularités, au moyen desquelles le fait à exprimer acquiert pour l'esprit la plus grande clarté. La plupart des écrivains, dit Lanzi[1], aiment à citer en preuve, et comme exemple de ce don particulier, la tapisserie ou le carton qui représente S. Paul et S. Barnabé dans la ville de Lystre.

Le miracle de l'estropié de naissance à qui

[1] Lanzi, Stor. Pittor., tom. 2, p. 80.

les deux Apôtres venoient de rendre l'usage des jambes, avoit frappé d'étonnement les Lystriens. Ils les regardèrent comme des dieux, et ils se disposèrent à leur offrir un sacrifice. On voit donc, d'un côté du tableau, la multitude qui amène les victimes; l'autel et les sacrificateurs, tout est prêt; la hache du victimaire est déjà levée. Mais au milieu de la foule se remarque un personnage dont la main s'avance, et semble s'opposer à l'accomplissement du sacrifice : c'est celle d'un disciple envoyé par les Apôtres pour arrêter le coup. On voit, d'autre part, sur les marches d'un temple, S. Paul protestant avec indignation contre le sacrilége qui se prépare. Il détourne la tête et déchire ses vêtements. Rien de plus noble, de plus significatif, que l'expression de cette figure avec laquelle contraste, par une variété pleine de goût, celle de S. Barnabé, qui, derrière S. Paul, se tient les mains jointes, et prie le ciel d'empêcher le scandale.

Mais ce qu'il faut recommander à l'attention du spectateur, c'est l'art ingénieux avec lequel Raphaël a su, dans cette composition, lier et expliquer, l'un par l'autre, le fait général qui se passe sous les yeux, au fait par-

ticulier qui en est la cause, et que l'écrivain sembleroit avoir eu seul le pouvoir de raconter. Or, ce fait ou cette cause, c'est le miracle dont on a parlé.

Il faut donc que le spectateur puisse être instruit, par le tableau même, du sujet de cet enthousiasme idolâtre du peuple. Aussi, sur le premier plan, et près du taureau qu'on veut immoler, voit-on placée la figure de l'estropié guéri, levant les mains en action de grâces vers ses bienfaiteurs. Mais il faut de plus que la peinture indique et l'infirmité qui a existé, et le miracle qui l'a fait disparoître. Le premier point devient sensible par les deux béquilles qui soutenoient l'estropié avant sa guérison, et qui maintenant sont à terre à ses pieds. Le second point, c'est-à-dire le retour à l'usage de ses jambes, voici un épisode qui le fait comprendre. C'est un vieillard qui, doutant du miracle, s'approche avec beaucoup de réserve du pauvre estropié qu'il a connu, et qui, d'un air curieux, soulève et écarte le bord de son vêtement, pour s'assurer du redressement des jambes. Tout est parlant dans cette figure : la main droite a le mouvement de curiosité d'un homme qui doute; la gauche exprime la surprise.

On n'auroit jamais fini d'admirer et de louer, dans cette composition, la variété des caractères, des sentiments, des affections. Il y a de l'adoration et du respect chez les uns, de la haine dissimulée chez les autres. L'incrédulité, avec toute sa morgue, siége sur le front du vieillard qui termine la composition. Raphaël, qui savoit les formes les plus nobles, excelle également à rendre l'idéal de l'ignoble: témoin le mendiant de profession de ce tableau; témoins les deux estropiés, dans la composition du carton dont on parlera bientôt.

S. Paul prêchant dans Athènes.

Le dessin en a été gravé par Marc Antoine.

Le sujet de S. Paul prêchant, soit à Éphèse, soit dans Athènes, a occupé plus d'une fois Raphaël. Il en existe plusieurs dessins qu'on doit regarder comme les préludes de la grande et belle composition du carton d'Hampton-court, dans laquelle on croit reconnoître encore tout ce qui peut porter à en attribuer l'exécution au seul pinceau du maître. Ici brille en effet ce caractère de sagesse et d'ampleur, de simplicité et de richesse, de grandeur et d'élégance, qui fut le propre de son dessin. Le trait qu'il fit à la plume, de cette prédication de S. Paul, trait gravé par

Marc Antoine, a servi de thème au carton.

Toujours ingénieux dans le choix du local où il place toutes ses scènes, Raphaël a donné à celle-ci, pour accompagnement, un espace environné de beaux édifices; et son premier plan, formé des marches d'un temple sur lesquelles s'élève l'Apôtre, lui fait une sorte d'estrade ou de tribune, autour de laquelle est venu se ranger en cercle l'auditoire, dont les masses se trouvent balancées avec une rare habileté, par la variété introduite dans les groupes de figures, les unes debout, les autres assises. Cette disposition qui isole l'orateur sacré, en le plaçant sur le devant du tableau, donne à toute sa personne une grandeur de proportion relative, qui semble ajouter l'effet d'une nouvelle supériorité à celui de l'action imposante par laquelle il domine ses auditeurs.

Il n'y a point de composition qui ne doive tendre à produire pour les yeux d'agréables rapports entre les parties et le tout, en subordonnant les groupes et leur liaison à l'harmonie des lignes, ou à ce qu'on appelle l'effet pittoresque. Ce bel accord, qui charme les sens, et que Raphaël a possédé au-dessus de tous les peintres, n'est pourtant

dans ses ouvrages, au jugement d'une critique plus élevée, qu'un mérite secondaire. Oui, il y a chez lui un ordre de combinaisons plus savantes; car non-seulement dans ses tableaux on peut se rendre raison des mouvements et de l'action de chaque personnage, mais on peut y demander compte à chacun de ce qu'il sent et de ce qu'il pense; et il est vrai de dire que les idées aussi et les affections s'y composent, s'y contrastent et s'y groupent comme les corps.

Vous distinguez dans le cercle des auditeurs de S. Paul cinq groupes, si l'on peut ainsi parler, d'affections opposées entre elles, dont l'expression alternative indique toutes les sortes de dispositions des esprits.

Derrière l'Apôtre se trouvent réunis trois personnages, dont le maintien et les physionomies ne décèlent qu'une admiration froide. Le second groupe d'hommes, assis près de l'orateur, indique par l'agitation qui se manifeste parmi eux, qu'il y a combat entre leurs opinions. Vient ensuite un groupe en tête duquel est un personnage debout, dont l'attitude, l'air attentif et la tête légèrement penchée, représentent la persuasion portée jusqu'à l'attendrissement : c'est la croyance

du cœur. Tout auprès sont des vieillards à tête chauve : l'un d'eux, les mains et la tête appuyées sur sa béquille, écoute, mais avec l'obstination de l'endurcissement; celui qui l'avoisine semble craindre d'être convaincu. L'admiration passionnée et le dévouement de la conviction se manifestent, par les signes les plus sensibles, chez le personnage groupé à l'autre extrémité du tableau avec la figure de femme qui, de ce côté, termine la composition.

Pêche miraculeuse.

Gravée par Dorigny.

Quand on dit que les cartons des tapisseries furent peints de la propre main de Raphaël, c'est beaucoup accorder, vu la multitude de ses occupations et de ses distractions; qu'après les avoir tous composés, il en auroit exécuté seul quelques-uns, et auroit plus ou moins travaillé aux autres : même dans ceux dont il se sera réservé l'exécution, ne conviendra-t-il pas de croire encore, qu'il aura employé le pinceau de plus d'un de ses élèves aux accessoires divers et nombreux de la plupart de ces compositions? Ainsi le même Jean d'Udines, que nous avons vu, aux loges du Vatican et à la *Farnesina*, chargé de la peinture des fleurs, des fruits, des ani-

maux, aura probablement exécuté dans la Pêche miraculeuse, et les eaux, et les cieux, et les sites du paysage, et, sur le devant du tableau, ces oiseaux aquatiques, qui en embellissent le premier plan.

Quoique moins abondante en figures, moins riche de mouvement et d'expression, moins dramatique par son sujet, la scène de la Pêche miraculeuse offre les plus beaux détails dans les attitudes des pêcheurs. Le ton général de la peinture y a de la fraîcheur, et l'aspect total semble avoir été, par l'éclat et la gaieté des couleurs propres au sujet, destiné à produire, dans cette nombreuse suite de tableaux, des variétés, et même des oppositions qui les font valoir l'un par l'autre.

S. Pierre et S. Jean guérissant un Boiteux.

—

Gravés par Dorigny.

Il est encore permis de supposer que, soit dans le choix des sujets, soit dans la manière de les représenter, et dans l'emploi des accessoires qui pouvoient y entrer, Raphaël eut quelquefois en vue le genre de matière et de travail de l'art de la tapisserie, qui se complaît aux détails et aux richesses des broderies, des ornements, et du luxe de la décoration architecturale. Il semble qu'on pourroit expliquer jusqu'à un certain point, par ce

motif, la composition toute particulière de S. Pierre et S. Jean guérissant un boiteux sous un péristyle du temple : j'ai dit *particulière;* car la scène se passe, à proprement parler, sous le portique, et tellement que, contre tout usage, ce sont les colonnes qui viennent en avant des personnages, de manière à couper la scène en autant de parties que d'entrecolonnements. C'est dans celui du milieu que se passe l'action principale ; le reste se divise entre les autres espaces que les colonnes laissent vides.

Ce parti singulier de composition, qui semble de l'accessoire faire le principal, trouve son explication quand on voit la tapisserie. Il n'en est effectivement aucune qui frappe plus les yeux, et fasse un plus bel effet. Il est dû à l'étonnante richesse de ces colonnes torses cannelées, et ornées de rinceaux dorés, dont l'art de la tapisserie a reproduit la richesse et l'éclat avec une étonnante vérité.

Nous sommes portés à croire que Jules Romain eut une très-grande part dans le travail exécutif de ce carton, où sans doute on observe plus d'une belle et noble figure, mais qui est surtout remarquable par le contraste des deux mendiants estropiés, dont

l'effrayante vérité semble être le type idéal de toutes les difformités dont la nature peut affliger une créature humaine.

Élymas aveuglé par S. Paul.

Gravé par Dorigny.

Le septième des cartons d'Hamptoncourt, c'est-à-dire des peintures originales, d'après lesquels furent exécutées les célèbres tapisseries du Vatican, représente l'aveuglement d'Élymas. Cet enchanteur résistoit aux prédications de S. Paul, et cherchoit à détourner le proconsul d'embrasser la religion du Christ.

Raphaël a traité ce sujet dans ce parti de composition qui lui fut familier, on veut dire celui où une certaine correspondance, établie entre les masses du tableau, y produit une véritable symétrie de lignes, généralement agréable à l'œil, parce que son effet est de rendre plus prompte et plus claire l'intelligence du tout ensemble, mais plus agréable encore, et l'on peut dire plus convenable, lorsque la scène se trouve placée dans un intérieur dont l'architecture, nécessairement symétrique, fait le fond.

Ici l'action a lieu dans le *Prætorium*, dont le milieu est occupé par une niche où s'élève le tribunal du proconsul. Ce seul mi-

lieu, où l'on voit le juge avec ses assistants, partage naturellement la scène, les acteurs et les spectateurs en deux groupes. D'un côté est S. Paul, dont le geste menaçant annonce qu'il vient d'obtenir contre l'ennemi de Dieu la vengeance d'en haut; de l'autre côté, et en face de S. Paul, s'avance l'enchanteur Élymas, qui vient de perdre la vue. L'effet de cet aveuglement subit est merveilleusement rendu par la pantomime la plus expressive. On ne sauroit imaginer une action plus vraie. Le malheureux, plongé dans les ténèbres, tend les bras, cherche un appui, marche à tâtons; le proconsul et les assistants sont frappés d'étonnement.

Nous venons de parcourir les compositions des sept cartons d'Hamptoncourt. Le seul titre de leurs sujets (nous n'osons en dire autant de leurs descriptions) aura pu prouver au lecteur qui ne les a point vus, que le sort, ainsi qu'on l'a déjà dit, a épargné les plus rares de ces compositions.

Parmi les cinq autres de la collection, et dont il faut se former l'idée d'après les tapisseries, il en est dont les sujets, sans être aussi neufs, et d'une invention aussi particulière, ne laissent pas d'offrir de très-grandes

beautés. Tel est, entre autres, celui de l'Adoration des Mages. Il faut, pour la dimension, le compter parmi les plus grands; et il est encore, de toute la collection, de beaucoup le plus nombreux en figures, le plus plein, si l'on peut s'exprimer ainsi.

Adoration des Rois.

Gravée par Dorigny.

Raphaël, après avoir traité nombre de fois ce sujet, tant en tableaux qu'en dessins, semble avoir eu l'intention d'accumuler sur cette dernière composition toutes les idées qu'il avoit comme dispersées dans les précédentes; d'y réunir à tous les genres de caractères et d'expressions, toutes les richesses que le sujet, historiquement considéré, peut y permettre; et encore celles qu'inspire à l'imagination la pompe orientale des personnages qu'il met en scène. On aime à penser aussi que cette sorte de superfétation d'accessoires, de détails, de chevaux, de chameaux, d'éléphants, que tout ce cortége asiatique, ont pu être suggérés à l'artiste par le désir de fournir au travail de la tapisserie d'heureux objets d'imitation, dans la richesse et la variété des étoffes, dans l'étonnante diversité des ornements. Il est certain qu'aucune des autres tapisseries ne frappe par

autant d'éclat, n'a autant que celle-ci le pouvoir d'attirer les yeux et de fixer la foule des spectateurs.

Mais ce qu'il faut louer avant tout, c'est la conception ou l'idée morale du tableau. Ce fut un des priviléges de Raphaël, de savoir, en chaque sujet, se placer au plus haut point de vue. Personne mieux que lui n'a compris que les sujets de la religion chrétienne, surtout ceux qui tiennent aux mystères de son origine, ont deux manières d'être conçus et représentés par la peinture. L'une, en effet, peut uniquement consister dans la simple image du fait, tel que l'Évangile le raconte. C'est ce que Raphaël a fait plus d'une fois, en retraçant le sujet dont il s'agit ici. L'autre manière est celle où le peintre, instruit qu'il est des grands résultats du fait qu'il exprime, use, comme le poëte épique, d'un sorte de procédé d'anticipation, qui le met à même de développer dans sa composition prophétique, et de faire embrasser au spectateur d'une action, qui sans cela seroit la plus simple, ce que nous savons aujourd'hui qu'elle renfermoit de conséquences miraculeuses.

Ainsi le sujet de l'Adoration des Rois signi-

fiant, comme l'explique le mot *Épiphanie*, dans son sens mystique, la révélation du Sauveur, et l'appel fait aux Gentils par leur futur libérateur, ce fut une belle et sublime idée d'avoir, comme l'a fait ici Raphaël, opposé à la pauvreté de l'étable, et le luxe et tout l'appareil des rois prosternés aux pieds de l'Enfant-Dieu; ensuite d'avoir fait apparoître et rassemblé, par une licence prophétique, autour de la crèche, cette foule d'habitants de tout pays, qui lui tendent les bras, et annoncent ainsi que le Rédempteur du monde est arrivé.

Jésus-Christ ressuscité apparoissant à Madeleine. Les disciples d'Emmaüs.

On a dit que les tapisseries étant destinées à décorer diverses salles des appartements du Vatican, leurs dimensions avoient dû être subordonnées à celles des murs de ces salles. Il s'en trouve donc qui, avec la même hauteur, n'ont pas tout-à-fait la moitié de la largeur des précédentes. Telles sont les deux pièces où l'on voit représentés, dans l'une, Jésus-Christ après sa résurrection, apparoissant à Madeleine sous la figure d'un jardinier, et dans l'autre, Jésus-Christ à table avec les disciples d'Emmaüs, et se faisant reconnoître à eux. Ces deux sujets, assez stériles pour la com-

position, n'offrent rien en ce genre, ni sous d'autres aspects, que la description puisse y relever. On peut même douter, si Raphaël les a composés, qu'il ait pris quelque part à leur exécution.

Il n'en est pas ainsi du Massacre des Innocents, qui, divisé en deux pièces de tapisseries, doit toutefois passer pour n'être qu'un seul sujet, quoique les figures en soient composées à part sur chaque champ, de manière à ne pouvoir point se raccorder entre elles lorsqu'on les rapproche. Massacre des Innocents.

Dans cette double composition, Raphaël, qui ne pouvoit jamais se répéter, fut tenu de se mesurer avec lui-même, c'est-à-dire avec le célèbre dessin qu'il avoit déjà fait du même sujet, pour exercer le burin de Marc Antoine. Ce dessin, il faut l'avouer, a quelque avantage sur la tapisserie : comme l'espace en largeur y est proportionnellement double de celui des deux nouvelles compositions, les scènes diverses du sujet s'y succèdent, s'y groupent et s'y enchaînent les unes aux autres, avec beaucoup plus d'agrément pour l'œil : il y a ce qu'on appelle plus d'air. Au contraire, la dimension étroite et toute en

hauteur des deux sujets destinés aux tapisseries, a porté Raphaël, surtout dans l'une des deux compositions, à y entasser, si l'on peut dire, les personnages. Pour y mettre beaucoup de choses, il a été forcé, en prenant son point de vue d'en haut, de les y placer les unes au-dessus des autres.

Du reste, rien ne fait mieux connoître son inépuisable fécondité, et cette propriété qu'il eut, non seulement de varier ses conceptions, mais d'enchérir d'énergie et de valeur sur ses premières pensées. A peine sur les tapisseries découvre-t-on la moindre idée reprise au dessin. S'il y a quelque répétition, c'est que le sujet n'étant, et ne pouvant, par sa nature, comporter dans le massacre des enfants arrachés à leurs mères, que le même fait plusieurs fois reproduit, il étoit impossible au peintre de ne pas retracer dans ses images la même situation, tant au physique qu'au moral. A cela près de cette ressemblance obligée, on peut affirmer qu'il n'y a ni une seule pose, ni une seule figure redite, qu'il n'y a ni un mouvement, ni une tête, ni un caractère d'expression, qui ne soient d'une invention toute nouvelle.

Si l'on ne s'explique bien Raphaël qu'en

se formant une juste idée de ce qu'on appelle le don de l'invention, il semble qu'il y ait ici une sorte de cercle vicieux qui fait qu'on ne peut bien s'expliquer l'invention que par l'exemple des productions de Raphaël. On croit souvent que lorsqu'un sujet a une fois reçu l'empreinte du génie, il est épuisé, et qu'il n'y a plus moyen de s'y hasarder: cependant, combien de sujets ont été répétés, et combien de fois par Raphaël, qui ne crut jamais en avoir épuisé aucun, et qui, s'il l'eût fallu, auroit encore répété avec de nouvelles beautés le Massacre des Innocents! La vérité est que, comme il y a l'infini dans la nature, il y a aussi un infini dans les sensations qu'elle produit, et par conséquent dans les images qui en deviennent les empreintes. Or, ce qui caractérise le génie de l'invention, c'est cette propriété qu'a l'imagination de multiplier ces empreintes, comme la nature multiplie les variétés de ses types.

Il est bien vrai que tous ceux qui, depuis Raphaël, ont traité le sujet du Massacre des Innocents, ont donné lieu de penser qu'il avoit été épuisé par lui. Il est vrai aussi que dans aucun ouvrage de l'art la puissance de l'expression n'a été portée aussi loin; et

l'on conçoit difficilement qu'on puisse même en approcher. Raphaël, en ce genre surtout, semble avoir marqué le dernier terme de l'invention.

Il y a dans l'imitation par l'art de peindre, comme dans celle des autres arts, un secret pour produire l'effet et l'expression qui appartiennent aux moyens de l'art; c'est, au lieu de multiplier les actes et les impressions dans un grand nombre de points et de personnages, de concentrer l'action et son effet sur un aspect principal. Le Brun, par exemple, a peint le Massacre des Innocents, et il en a tellement multiplié les scènes, les actes et les épisodes, qu'à peine la mémoire peut garder le souvenir d'un seul. Mais qui a vu une fois le même sujet, par Raphaël, n'en oubliera jamais l'impression. C'est que Raphaël a toujours eu l'art de saisir en chaque sujet ce qui en est le point culminant, et, en portant sur ce point la force de son invention, d'y fixer les yeux, et d'y attacher l'intérêt du spectateur. Aussi, dans les deux compositions dont il s'agit, a-t-il eu soin de placer au premier plan l'objet à la fois le plus terrible et le plus pathétique de son drame.

Dans l'une, il fait voir sur le devant du tableau le groupe effrayant de vérité, du sicaire tenant d'une main le poignard, et de l'autre, arrachant l'enfant à sa mère, qui, renversée à terre, le défend avec toute la violence de l'amour désespéré. L'attitude, le mouvement, le caractère de tête du bourreau, ont toute la fureur d'une bête fauve; la vigueur d'action, et l'expression de la tête de la femme marquent le plus haut degré que la peinture des passions puisse atteindre, sans tomber dans ces contractions exagérées qui détruisent l'harmonie des formes.

Dans l'autre composition, Raphaël s'est étudié à mettre sur le premier plan une scène qui, comme pour faire une sorte d'opposition à la première, et aussi à la fureur des autres soldats disputant aux mères les objets de leur tendresse, devient en quelque sorte le dernier acte de ce drame. C'est une mère, assise à terre, tenant sur ses genoux son enfant mort, et se livrant à une douleur tranquille, mais si énergiquement rendue par la peinture, que l'émotion se communique à qui la regarde. On ne sauroit la voir pleurer sans se sentir attendri, car il y a une vertu sympathique dans ses larmes.

On ne compte que douze sujets de tapisseries, quoiqu'il y ait réellement treize morceaux. C'est que, ainsi qu'on la vu, le Massacre des Innocents forme deux pièces pour un seul sujet.

L'Ascension de Jésus-Christ.

Gravée par Béatricet.

Le douzième sujet, et qui se place parmi les plus remarquables de ces compositions, est celui de l'Ascension, dont la grande dimension devoit naturellement être en hauteur. Le Christ paroît dans le ciel, accompagné de deux Anges; il vient de quitter les Disciples, qui occupent la partie inférieure du tableau. Un seul sentiment domine les personnages de cette composition, celui d'un étonnement mêlé de respect et d'adoration. Tous sont à genoux, ou prêts à s'agenouiller: leurs regards sont dirigés vers le même but; d'où résulte une sorte d'uniformité de pose, d'attitude et d'idée, qui donne fort peu de prise à la description.

Bordures des Tapisseries.

Gravées par P.-S. Bartoli.

Les tapisseries ne s'encadrent point, comme les tableaux, par des bordures en relief. Elles doivent porter elles-mêmes leur encadrement, qui est aussi un ouvrage de tapisserie.

Raphaël imagina d'employer le champ de

la partie horizontale des bordures à recevoir une suite de compositions, dont l'objet seroit un hommage rendu au pape qui avoit ordonné cette belle entreprise. Ainsi trouva place, sous la forme d'une frise en bas-relief, la peinture de l'Histoire de Léon X. Un burin habile a multiplié les copies de cette histoire abrégée, écrite à la manière de l'antique, et qui nous montre avec quel art Raphaël avoit su se rendre propre le goût et le système de la sculpture historiographique de la colonne Trajane.

Cette suite de compositions en grisailles représente l'entrée de Jean de Médicis, légat à Florence, après la mort de Laurent, son père; — le tumulte occasioné à Florence par les ennemis des Médicis; — le légat Jean de Médicis se sauvant sous l'habit d'un simple moine; — le pillage du palais des Médicis, l'enlèvement des statues, des tableaux et des livres que Laurent avoit recueillis; — Jean de Médicis se rendant à Fréderic de Gonzague, après la bataille de Ravenne, et recouvrant ensuite sa liberté, en échappant aux ennemis; — la condamnation à mort de ceux qui avoient conspiré contre les Médicis; — le massacre des habitants de *Prato;* — Jean

de Médicis rappelé et reconduit dans son palais, aux acclamations des citoyens; — le rétablissement de l'ancien gouvernement; — le cardinal Jean de Médicis se rendant au Conclave après la mort de Jules II; — le même, élu pape sous le nom de Léon X, recevant les hommages du sacré collége.

Les bordures des mêmes tapisseries renferment une autre suite de sujets, tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, appliqués et composés de la même manière, et selon le même goût de frise en bas-relief.

A en juger par le peu de liaison qui existe entre ces compositions, on est tenté de soupçonner que Raphaël, dans une semblable réunion d'objets purement décoratifs, aura pu mettre à contribution un assez grand nombre d'esquisses et de pensées légères, échappées de sa plume féconde, germes de compositions plus importantes, et que nous voyons avoir été depuis développées par lui dans de plus grands ouvrages. C'est ce que donnera à penser le simple intitulé de ces sujets, quand quelques-uns de ceux que nous ferons remarquer n'en offriroient pas la preuve.

Cette seconde frise se compose donc des

sujets suivants : Joseph amené devant Pharaon ; — le passage de la Mer Rouge ; — Moïse recevant les tables de la loi [1] ; — l'Annonciation ; — Jésus-Christ donnant les clefs à S. Pierre [2] ; — la Pêche miraculeuse [3] ; — Jésus-Christ ressuscité, retournant à Jérusalem ; — S. Paul se séparant des prêtres éphésiens ; — S. Paul conduit par les Juifs devant Festus ; — des Corinthiens recevant le baptême ; — la chute de Simon, le magicien ; — S. Paul à Éphèse ; — les Israélites achevant le voile du tabernacle ; — Jésus-Christ au milieu des Apôtres ; — le sacrifice de la messe ; — des prêtres, diacres, et autres ministres des autels.

Du sort qu'ont éprouvé les cartons de Raphaël.

Nous ignorons combien de temps exigea la confection des douze tapisseries, en Flandre, et à quelle époque précise elles arrivèrent à Rome. Il est probable que ce fut après la mort de Léon X, qui suivit d'un an celle de Raphaël. Si ce fut sous le pontificat de son successeur Adrien VI [4], qui fut célèbre

[1] Sujet exactement répété dans les Loges. — [2] Exacte répétition dans un des cartons. — [3] Semble être l'esquisse du carton décrit plus haut. — [4] Il mourut en 1523. Son règne fut de 20 mois 16 jours.

par son indifférence pour les arts, on peut croire qu'alors on aura négligé de réclamer et de faire revenir à Rome les cartons de Raphaël, qui étoient les vrais originaux de ces belles compositions, et auxquels il eût été si intéressant de pouvoir confronter leurs copies. Ce qui est certain, c'est qu'il n'en est jamais revenu un seul morceau à Rome.

Ces cartons avoient été découpés chacun[1] en plusieurs morceaux perpendiculaires, probablement par les ouvriers en tapisserie, pour la commodité de leur travail. L'ouvrage terminé, ils restèrent oubliés dans les fabriques, jusqu'à ce que Charles I[er], roi d'Angleterre, en fit l'acquisition. Ils furent d'abord conservés dans une méchante caisse au palais de White-Hall, où quelquefois on les faisoit voir en rassemblant leurs morceaux. Les troubles du règne de Charles I[er], et la fin tragique de ce prince ami des arts, auront empêché de rendre à ces précieux fragments l'honneur qu'ils méritoient. Ils étoient encore parmi les nombreux et superbes tableaux de sa collection, lorsque, le tout ayant été mis en vente publique, Cromwel donna

[1] *Voyez* Richardson, trad. franç., tom. 2, p. 467.

l'ordre de les acheter; ce qui les a conservés à l'Angleterre. Sous le roi Guillaume, ils furent enfin recueillis et remis chacun dans son premier état; ce qu'on fit en les doublant d'un papier renforcé d'un canevas, et en y réparant les petites altérations locales que leur couleur avoit pu souffrir. Une belle galerie fut exprès construite pour les recevoir, au palais d'Hamptoncourt, où ils furent encadrés, suspendus et soignés avec toutes les précautions qui peuvent les garantir des injures de l'air et de l'humidité. Transportés pendant quelques années au palais royal de Windsor, ils sont revenus depuis peu au palais d'Hamptoncourt, où on les voit aujourd'hui.

Du travail et de l'état actuel des Tapisseries.

De Piles [1] nous apprend que Bernard Van Orlay, de Bruxelles, Michel Coxis, de Malines, et d'autres Flamands qui avoient été à Rome, élèves de Raphaël, furent chargés, ou par lui-même, ou par Léon X, de surveiller, à leur retour en Flandre, le travail de la tapisserie. Ce travail exigeoit effectivement un double soin. Le plus important étoit celui de

[1] Abrégé de la Vie des Peintres, p. 170.

la fidélité dans l'expression des formes, des caractères et du style de dessin. On conçoit qu'à cet égard Raphaël, ne pouvant y vaquer en personne, avoit eu le plus grand intérêt de confier cette surveillance à des artistes formés par lui.

Quant au travail technique des matières, aucun ouvrage ne semble avoir réuni à un plus haut point la richesse et la perfection. Les fabriques de ce temps employoient beaucoup les fils de soie, d'or et d'argent. Il est facile de se figurer quelle sensation durent produire, lorsqu'elles parurent à Rome, ces tapisseries, alors dans toute la fraîcheur, et avec tout l'éclat de leurs teintes. Vasari en parle [1] dans les termes de l'enthousiasme. Ce travail, dit-il, semble l'effet d'un art surnaturel, plutôt que de l'industrie humaine; et il ne peut se lasser d'admirer comment, avec de simples fils, on peut arriver à rendre, et tous les détails des figures, et toute la mollesse des chairs, et tous ces accessoires de plantes, d'animaux, de bâtiments, que l'œil trompé prend pour l'ouvrage du pinceau.

[1] Vasari, *ibid.*, p. 213 et suiv. — Baldinucci, Notizie dei Professori, etc., tom. 1, p. 225.

Malgré ce que la nouveauté de la chose dut ajouter naturellement alors au sentiment de l'admiration, il faut reconnoître qu'encore après trois siècles, de nombreuses parties de ces ouvrages sont dans le cas de produire une sorte d'illusion que la peinture même n'égaleroit pas. Cette illusion résulte de la nature, et, pour le dire d'une façon plus claire, du matériel des procédés imitatifs de la tapisserie, qui, dans tout ce qui est draperies, étoffes ou habillements, emploie à les copier la réalité même des substances dont sont formés les modèles dans la nature. Nous en dirons autant des armures, cuirasses, boucliers et autres objets d'équipement militaire antique, dans la confection desquels entrent les substances métalliques. Il est sensible qu'aucun emploi des couleurs du peintre ne pourroit le disputer pour l'effet de l'illusion, dans tous ces objets, à l'emploi des fils métalliques d'or ou d'argent, qui y rend l'imitation, à proprement parler, identique.

Aussi, encore aujourd'hui, toutes ces parties des tapisseries ont-elles conservé une force de ton, et une puissance d'effet surprenante, tandis que le reste a dû éprouver, par la seule action du temps, plus ou moins

d'affoiblissement. Quelques parties de couleur dans les carnations, et dans les objets clairs surtout, où l'on a employé les fils de soie, ont passé; et de là plus d'un manque d'harmonie, causé par le contraste des autres parties, où des couleurs minérales ont gardé toute la vigueur de leur ton primitif.

Quels que soient les changements survenus par ces causes dans l'accord de ces tapisseries, elles ne laissent pas d'être un des monuments qui proclament avec le plus d'éclat la puissance et la grandeur du génie de Raphaël.

Salle de Constantin.

Ce qu'on appelle la Salle de Constantin est la première et la plus grande de toutes celles auxquelles Raphaël a aussi donné son nom, dans le Vatican. Quoiqu'elle n'ait été peinte qu'après sa mort, par Jules Romain et quelques autres sans doute de son école, nous n'avons pu nous dispenser d'en faire entrer la description parmi celles de ses derniers travaux. D'abord il est certain [1] que, d'après l'ordre de Léon X, Raphaël non-seulement avoit fait les dessins de ses principales peintures, mais, outre les projets par lui donnés

[1] Vasari, *ibid.*, p. 212.

de sa décoration, avoit déjà mis la main à quelques objets de cet ensemble, témoin les deux belles figures allégoriques dont on fera tout à l'heure mention.

La salle de Constantin, ou du moins les sujets qu'elle renferme, font clairement apercevoir ce système *historico-allégorique* en rapport avec l'histoire du saint-siége, que Raphaël n'a pas cessé de suivre et de réaliser dans ses compositions du Vatican, après qu'il eut achevé la salle de la *Segnatura*.

On a fait remarquer plus haut, que les quatre sujets de la salle suivante ne sont autre chose que des allégories historiques, si l'on peut dire, dont l'objet, comme celui de toute allégorie, est de faire voir une chose sous la figure d'une autre : et ce fut ainsi que des faits particuliers du temps et de l'histoire des pontificats de Jules II et de Léon X, se trouvèrent retracés par le pinceau de Raphaël, sous les titres et les apparences de faits empruntés soit aux livres saints, soit à l'histoire ancienne.

Dans la dernière des salles, ou celle de *Torre Borgia*, la politique de la cour de Rome ne pouvoit pas manquer de célébrer la munificence de Charlemagne envers l'Église. De même que le péristyle de la Basilique de Saint-

Pierre nous présente, placées en pendants, de l'un et de l'autre côté, les statues équestres des deux principaux bienfaiteurs de l'Église romaine, Constantin et Charlemagne; de même, et dans le même esprit, il convenoit que la première des salles, pour correspondre à la dernière, contînt l'histoire du premier Empereur romain qui embrassa le christianisme, et qui passe pour avoir fait au pape saint Sylvestre la donation de Rome.

Avant de rendre compte de ces sujets, dont deux seuls ont été peints d'après les dessins de Raphaël, il convient d'arrêter l'attention sur deux des figures allégoriques qu'il a peintes lui-même à l'huile, et qui ne font qu'une petite partie de la décoration du soubassement de cette grande salle.

Figures de la Justice et de la Douceur.

—

Gravées par Strange.

Vers les dernières années de Raphaël, un peintre vénitien, Sébastien (*del Piombo*), dont on cherchoit, ainsi qu'on le racontera plus tard, à opposer le talent au talent de Raphaël, avoit imaginé, par ignorance de la fresque, d'y substituer la peinture à l'huile sur enduit. Raphaël, également expert dans les deux manières de peindre, voulut aussi faire l'essai du nouveau procédé; et il s'étoit

proposé d'en user, pour les peintures de la salle de Constantin. Les enduits furent donc préparés dans cette intention. Nous apprenons par Vasari[1] que le succès ne répondit point aux espérances qu'on avait conçues de cette nouveauté; et plus tard, Jules Romain, pour peindre la bataille de Constantin, fit jeter à bas l'ancien enduit, et revint aux procédés ordinaires de la fresque.

Cependant il subsiste encore, dans le soubassement de cette salle, deux belles figures peintes à l'huile par Raphaël, et qui le furent très-probablement comme un essai du procédé dont il vouloit faire l'épreuve. Le temps a prouvé sur ces ouvrages, comme il l'a fait sur ceux de Sébastien, que la peinture à l'huile noircissoit sur les enduits dans lesquels il entre de la chaux.

A cela près, et quoique leur ton rembruni tranche, dans cette salle, avec celui des fresques, les deux figures de Raphaël ne laissent pas que d'être bien conservées sous les autres rapports. Elles représentent, dans une dimension au-dessus du naturel, la Justice et la Douceur. La première est remarquable par un ajus-

[1] Vasari, Vita di Giul. Rom., tom. 3, p. 331.

tement de draperies larges et grandioses, par une pose et une attitude très-gracieuses. Sa tête se tourne, et son regard se dirige vers la balance qu'elle tient d'une main; l'autre main repose sur le bas du long col d'une autruche placée à côté d'elle. Quelle raison a pu faire donner l'autruche pour attribut à la Justice?

On n'a pas à faire la même question à l'agneau qui est aux pieds de la Douceur. Ce symbole est le seul qui la caractérise; et sans lui, la figure se feroit encore reconnoître pour ce qu'elle est, à l'ingénuité de son maintien, et à l'air de sa physionomie.

Sujets relatifs à l'histoire de Constantin.

Léon X avoit à cœur de voir terminer la décoration de la salle de Constantin, et Raphaël avoit aussi, comme on le verra, de très-bonnes raisons pour satisfaire l'empressement du pape. Il paroît qu'il disposoit tous les matériaux de cette grande et nouvelle entreprise, pendant qu'il travailloit à la Transfiguration, le dernier de ses ouvrages à l'huile, et qui sans doute l'empêcha de compléter les dessins de la salle de Constantin.

Quatre grands sujets relatifs à l'histoire du premier Empereur chrétien, devoient occuper les quatre faces de ce vaste local; savoir:

sa Vision céleste, sa Bataille contre Maxence, la Cérémonie de son Baptême, et la Donation qu'il fit de Rome au pape.

Raphaël semble s'être occupé de ces sujets dans l'ordre qu'on vient de rapporter, et qui est aussi l'ordre chronologique des faits. Nous verrons qu'il fit les dessins des deux premiers; ce qui nous autorisera à comprendre leurs peintures dans le nombre de ses ouvrages, quoiqu'elles n'aient été exécutées qu'après sa mort.

Mais nous nous croyons dispensés de faire mention des deux autres, savoir, du Baptême et de la Donation, autrement que pour en attribuer et l'invention et l'exécution à Jules Romain et à François Penni, les deux légataires de Raphaël. Vasari les nomme en effet tous deux [1], et les associe aux travaux de cette grande salle, *dont les inventions*, ajoute-t-il, *sont dues en grande partie à Raphaël.* Ces mots s'accordent bien avec l'existence des deux dessins dont nous parlerons. Mais ils confirment en même temps ce qu'indiquent le genre et la composition du Baptême de Constantin, et de la Donation, savoir, que ces

[1] Vasari, Vita di Francesco Penni.

deux sujets furent en entier l'ouvrage des deux légataires, et probablement d'un seul. Comme il est indubitable que la Vision et la Grande Bataille occupèrent le pinceau de Jules Romain seul, il est on ne peut pas plus vraisemblable, que François Penni aura lui seul mis la main aux deux autres. Le Baptême, qui porte la date [1] de 1524, ainsi que la donation, font voir représenté, selon l'usage d'allusions suivi par Raphaël dans les autres peintures de ces salles, le pape saint Sylvestre, sous la figure de Clément VII.

Vision céleste de Constantin.

Il est certain que les deux plus beaux sujets de la salle de Constantin eurent Raphaël pour auteur, et furent peints d'après les dessins qu'il en avoit laissés. Richardson parle, comme l'ayant vu [2], du dessin de la Vision céleste, fait à la plume par Raphaël, lavé et rehaussé de clairs; et il indique les différentes collections par lesquelles cet ouvrage a passé, avant d'orner le cabinet du duc de Devonshire.

Raphaël, dans cette conception, a pris pour moment de son sujet, celui d'une allo-

[1] Bellori, Descrizioni delle Pitture, p. 120. — [2] Richards., *ibid.*, tom. 2, p. 416.

cution de l'empereur à ses soldats. Fidèle observateur des costumes de l'antiquité, il s'est très-habilement conformé aux modèles des bas-reliefs de la colonne Trajane, ou des arcs de triomphe, qui nous offrent si souvent l'action d'haranguer les troupes, action retracée encore sur une multitude de monnoies impériales. Constantin est de même représenté en avant de sa tente, *in suggestu*, exhortant ses soldats. On peut dire, quant au style général, et quant aux détails, que c'est une composition tout-à-fait antique; et on la prendroit pour une simple répétition de ces sortes de scènes si communes dans les ouvrages romains. Mais la tête de l'empereur, et ses yeux, qui se dirigent vers le ciel, portent aussi vers le haut du tableau l'attention du spectateur, qui aperçoit, avec Constantin, une croix rayonnante portée par trois petits anges, et plus loin voit écrites les trois fameuses paroles ΕΝ ΤΟΥΤΩ ΝΙΚΑ. Voilà le vrai sujet de l'allocution exprimé.

Les lointains font voir quelques-uns des principaux monuments de Rome, et des soldats qui accourent pour grossir le groupe de ceux qui environnent la tribune. Sur le premier plan, au bas de la tribune, sont deux

jeunes gens qui tiennent les armes de l'empereur, et de l'autre côté, la figure grotesque d'un nain qui de ses deux mains essaie de se mettre un casque sur la tête.

On donne différentes raisons de cette espèce de hors-d'œuvre bizarre. Mais Richardson nous apprend que le dessin original ne présente, ni les figures des deux jeunes gens, ni celle du nain, ni quelques autres accessoires réservés sans doute à l'exécution de la peinture. Il paroît dès lors qu'on ne doit demander compte de ces détails qu'à Jules Romain, ou si l'on veut à Bellori[1].

Bataille de Constantin.

—

Gravée par Aquila.

Le même Bellori, d'accord avec Vasari pour attribuer à Raphaël l'invention et la composition de la bataille de Constantin, fait observer[2] que Vasari n'emploie que le mot *esquisse* en parlant du dessin qui renferme cette grande conception, et il trouve que ce mot n'en rend pas suffisamment l'idée. André Sachi, ajoute-t-il, avoit vu à Bologne ce qu'il appelle le dessin original, d'après

[1] Bellori prétend que ce nain fut le portrait d'un personnage burlesque, qui servoit à la cour de divertissement, et qui appartenoit au cardinal Hippolyte de Médicis. Descriz. delle Pitture, p. 107. — [2] Bellori, *ibid.*, p. 115.

lequel Jules Romain dut travailler. Ce dessin étoit effectivement chez le comte Malvasia à Bologne, où il fut admiré par Richardson.

On a rapporté ces détails pour montrer que si l'honneur de l'exécution fière et hardie de ce grand sujet appartient bien réellement à Jules Romain, il faut rendre en entier à Raphaël celui de la plus grande composition historique qui existe en peinture. A en croire même le dessin original, cette vaste scène de bataille auroit été plus nombreuse en figures, plus variée dans ses aspects. Le lointain auroit présenté une ligne de montagnes, au pied desquelles auroient combattu des corps détachés des deux armées; ce qui auroit contribué, en amplifiant le sujet, à lui donner encore une plus grande étendue pour les yeux. Jules Romain, dans son exécution, a supprimé plusieurs de ces détails. Il paraît s'être attaché à rendre la composition plus dense, plus compacte, si l'on peut dire, comme pour donner l'idée d'une mêlée plus confuse. Aussi lui a-t-on fait quelquefois le reproche, d'avoir ainsi resserré sa bataille sur une seule ligne en longueur, un peu trop à l'instar de celles que la sculpture, par la nature restreinte de ses moyens, fut forcée de faire voir ainsi sur les bas-reliefs antiques.

Aucun peintre n'a su mieux que Raphaël imiter l'antique, en ne prenant des statues et des bas-reliefs des anciens, que ce qui convient au génie de la peinture. Trop souvent on a pris le change dans la manière de produire avec le pinceau le style et le goût de la sculpture, soit en composant des tableaux qui ne sont que des bas-reliefs, soit en transportant au caractère du dessin l'espèce de froideur que le marbre inspire; comme encore en faisant imiter aux ajustements des draperies, la roideur des plis anguleux et perpendiculaires de certaines statues. Raphaël, doué d'un sentiment aussi exquis que son goût étoit sûr, a donné dans cette matière la leçon et le modèle du point juste à tenir. Nul n'a mis à profit, plus que lui, les exemples de la sculpture antique; mais ce fut avec les ressources, et par les moyens de son art, qu'il en sut transformer dans ses tableaux les errements, les pratiques et le style.

Il ne faut pas douter que les admirables bas-reliefs des batailles de Trajan, transportés à l'arc de Constantin, ainsi que ceux de la colonne Trajane, n'aient guidé Raphaël dans l'idée générale, comme dans les idées particulières de sa Grande Bataille. On y trou-

vera certainement plus d'une sorte de combinaison puisée aux sources de l'antiquité ; et le critique qui analyseroit cette grande composition, figure par figure, et groupe par groupe, ne manqueroit pas d'y découvrir, soit quelques emprunts de sentiments et d'idées, soit des rapprochements d'attitude, d'action, d'expression : mais nous pensons qu'il lui seroit impossible d'y indiquer une seule figure transportée des marbres antiques sur la toile, de manière à faire dire que l'une seroit une répétition de l'autre.

Voilà ce que doit être, dans les œuvres de l'art, cette imitation que ceux qui viennent après, peuvent faire des travaux de ceux qui les ont précédés ; et telle est celle qui a toujours caractérisé les hommes de génie dans tous les genres. Ils ne se rencontrent avec leurs devanciers, que comme des voyageurs qui, pour décrire un pays, passent par les mêmes routes, se retrouvent aux mêmes sites, et ne peuvent point ne pas en recevoir quelques impressions semblables, mais qui diversement modifiées, produiront des images différentes.

Quoi qu'il en puissse être des secours que Raphaël put devoir aux œuvres de l'anti-

quité, certainement il n'y avoit trouvé, non plus que dans celles des modernes ses prédécesseurs, aucun modèle d'une composition aussi vaste, aussi compliquée, aussi mêlée, c'est peut-être ici le mot propre; et cependant, ce qu'il faut y admirer encore, quoique Jules Romain l'ait un peu plus resserrée que le dessin original ne le portoit, rien n'y est confus, et l'œil n'y a besoin d'aucune explication.

On y distingue avec la plus grande clarté le mouvement général de l'armée de Constantin, qui poursuit l'ennemi, et le force de se jeter dans le Tibre, où l'on voit Maxence prêt à s'engloutir avec son cheval; tandis que plus loin le même mouvement a lieu sur le pont Flaminius, où, selon Eusèbe, le tyran avait fait préparer une arche destinée à s'ouvrir et à se rompre sous les pas de Constantin, s'il s'engageoit à le poursuivre jusque dans Rome.

Un des bas-reliefs de l'arc de Constantin, du nombre de ceux qui furent faits de son temps[1], et portent l'empreinte de la décadence de l'art, retrace ainsi la défaite de Maxence.

[1] Il faut en bien distinguer ceux qui furent enlevés à l'arc de Trajan.

Toute l'armée, hommes et chevaux, paroît submergée dans les eaux du Tibre, qu'on voit personnifié près d'une arcade, au-dessus de laquelle s'élevoit, avant qu'elle fût dégradée, la figure de Constantin couronné par la Victoire.

Ainsi Raphaël a suivi dans sa composition les témoignages de l'histoire, et ceux des monuments.

Ce que nous avons dit de l'ensemble de cette composition, convient à chacune de ses parties. La description en seroit toutefois aussi difficile que superflue. C'est un enchaînement de scènes particulières, où toutes les fureurs de l'art meurtrier des combats, sont rendues dans le système de la guerre chez les anciens; système qui prêtoit à l'action dramatique de l'art, ce que lui refuse aujourd'hui la stratégie nouvelle, qui ne met en mouvement que les masses. Autrefois la valeur individuelle étoit mise beaucoup plus en jeu; un grand combat général n'étoit souvent qu'une réunion de petits combats personnels, et qu'on peut appeler de corps à corps. Dès lors le génie de l'artiste n'étoit occupé que du choix à faire de ces actions particulières, pour en former son tout.

Raphaël ici s'est montré inimitable, dans la multitude des combinaisons de ses groupes de combattants, liés à l'ensemble, et qu'on en détache facilement, dans la diversité des mouvements et le contraste des expressions. On aime, par exemple, à se reposer de ce spectacle de sang et de fureur, en reportant les yeux sur le touchant épisode placé au premier plan, d'un père qui enlève de la mêlée le corps mort de son fils. Nous ne saurions encore omettre de citer, comme un mérite principal de cette composition, l'art avec lequel Constantin brille, s'élève, se fait distinguer au milieu de cette mêlée, et se trouve mis en rapport avec son rival, qui ne peut éviter la mort, entre le fleuve qui va l'engloutir, et la lance du vainqueur prête à l'atteindre.

Cette habileté à faire ainsi ressortir le principal personnage, n'est pas la seule conformité qu'on aperçoive, entre la bataille de Constantin et celles d'Alexandre. Le Brun a su profiter en grand maître, et avec un talent original, de l'ouvrage de son prédécesseur; mais, malgré le grand nombre de beautés dont son génie s'est montré prodigue dans la suite de ses compositions, il n'a pu ni surpasser Raphaël, ni empêcher la bataille de

Constantin de rester encore le type et le plus parfait modèle de la peinture des batailles, qu'on appelle du genre héroïque.

Il y a dans l'ouvrage de tous les arts une liaison si étroite entre ce qui est le fond de l'idée d'un sujet, et ce qui est la forme du langage qui exprime cette idée, qu'on est souvent en peine de savoir et de dire lequel contribue le plus à l'impression, ou de l'idée fondamentale qui communique sa vertu à la forme, ou de la forme qui contribue tant à rendre cette idée sensible. Mais s'il s'agit de ces arts qui ne parlent à l'esprit que par l'entremise des yeux, combien les moyens pratiques qui rendent la conception visible n'acquièrent-ils pas d'importance? Il suffit, pour le bien comprendre, de se rappeler ce que devient même un chef-d'œuvre de la peinture, reproduit par une foible copie, ou dans une gravure médiocre.

Il étoit donc possible que l'invention de Raphaël perdît beaucoup de son mérite, par une exécution à laquelle ni sa main ni ses conseils n'eurent aucune part; et il se pouvoit encore qu'une certaine réserve, même en suivant les données du maître, portât dans l'ouvrage cette sorte de froideur, où tombe

volontiers celui qui ne se regarde que comme traducteur de la pensée d'autrui. Mais Jules Romain s'étoit trop identifié avec la manière de son maître pour encourir ce reproche. On diroit même que, plus libre en quelque sorte, il se seroit livré davantage à ses propres forces, et eût aspiré à conquérir, par son exécution, l'honneur de l'originalité. Dans plus d'un ouvrage de Raphaël, il étoit entré en partage du travail, de manière toutefois à laisser du doute sur la part qu'on doit lui attribuer. Ici, au contraire, c'est-à-dire dans la plus vaste page que le pinceau historique ait tracée, il n'a plus d'associé, et tout le mérite de ce qu'il faut appeler le génie de l'exécution lui appartient.

Pourquoi mettroit-on quelque restriction à un éloge qui retourne toujours à Raphaël, puisqu'on peut dire que le talent de l'élève fait une partie du mérite et de la gloire du maître.

On ne sauroit donc trop louer le peintre de la Bataille de Constantin, pour la vigueur de dessin et l'énergie d'expression qu'il a portées dans cet ouvrage, pour la conduite habile de ce grand nombre de figures et de groupes représentés, sans exagération, dans

les poses les plus contrastées, pour la distribution claire et intelligente des masses, où chaque action est nettement exprimée; pour la belle imitation des formes, des costumes, des armures antiques; pour la vivacité et la hardiesse d'un pinceau qui, fidèle historien et du sujet, et de son esprit, n'est resté au-dessous d'aucune des qualités que les convenances exigeoient. On ne peut se refuser à croire qu'il aura puisé dans le sujet même l'enthousiasme et la chaleur d'exécution qu'on y admire. Il semble, a dit un critique habile, que l'artiste, entraîné aussi par la vivacité de l'action dont il retrace l'image, participe à l'ardeur guerrière qu'il peint, et combatte, si l'on peut s'exprimer ainsi, avec le pinceau [1].

Quant à la couleur et au ton général de la peinture, on y a reproché, il est vrai, un peu de dureté, quelque chose de noir dans les ombres, quelque aspérité d'effet, et une certaine crudité de contours. Cependant le Poussin, bon juge en cette matière, examinant un jour, avec Bellori, l'ouvrage de Jules Romain, lui dit que ce qu'il y avoit d'âpreté

[1] Bellori, Descrizione delle Pitture, p. 116.

dans cette peinture, lui plaisoit, et lui paroissoit d'accord avec le caractère d'*une si fière mêlée, et rendre comme il faut la fureur et l'impétuosité des combattants*[1]. Il y a en effet de ces harmonies que donne le hasard; il y a de certains défauts qui conviennent à de certains sujets, et y deviennent des beautés.

Nouveaux détails sur la rivalité de Michel Ange et de Raphaël.

Nous avons déjà dit un mot de la raison qui nous a fait placer avant le tableau de la Transfiguration, les grandes compositions de la salle de Constantin, bien qu'elles aient été, comme on vient de le voir, exécutées depuis Raphaël. La Transfiguration est si connue pour en avoir été le dernier ouvrage, et son souvenir s'attache tellement à l'idée de la mort de son auteur, qu'il eût paru étrange de produire de lui de nouveaux travaux, après celui par lequel il termina sa carrière. Il est certain encore que les dessins qui servirent à la décoration de la salle de Constantin durent être faits avant qu'eût été terminée la Transfiguration, s'il est vrai (ce que l'on conteste pourtant) que ce tableau n'ait pas reçu de lui le dernier coup de pinceau.

[1] Bellori, *ibid.*, p. 118.

Arrivés enfin à ce célèbre morceau, nous ne pouvons refuser au lecteur le récit de quelques détails moins généralement connus, quoique des plus authentiques, et qui se lient d'une manière particulière à l'histoire de Raphaël, comme à celle du tableau de la Transfiguration, par lequel nous terminerons la série de nos descriptions.

Raphaël étoit alors parvenu à l'apogée de son talent, de sa réputation et de son crédit. On n'avoit jamais vu, et on n'a point encore vu depuis, d'artiste porté par la puissance de son génie à un tel degré, soit de cette illustration générale, qui d'un nom ordinaire fait un surnom de gloire, soit de cette considération personnelle, qui fait sortir un particulier des rangs ordinaires de la société, et l'élève dans l'opinion publique à cette position distinguée, que donnent la naissance et la fortune.

Ce nombre immense de productions qui avoient répandu de toutes parts la célébrité de son talent, étoit dû au concours sans exemple d'hommes habiles, dont il avoit été le maître, dont il étoit l'âme, et qui, s'honorant de rester ses élèves, recevoient eux-mêmes une partie de la gloire qui environ-

noit le chef de l'école. Aussi les voyoit-on s'empresser de lui faire un cortége lorsqu'il sortoit pour aller à la cour [1]. Raphaël occupoit aussi à cette cour une charge honorifique, comme on le redira plus bas; en un mot, son existence sociale sembloit être celle d'un prince [2]: *Viveva da principe.*

Michel Ange, le stoïque Michel Ange vivant seul, allant seul [3], et travaillant seul, formoit par son humeur sombre, son caractère farouche, et autant dans sa personne et sa manière de vivre, que dans le goût de ses ouvrages, le contraste le plus frappant avec Raphaël.

Nous avons déjà vu qu'il eût été impossible qu'il n'existât point entre eux une véritable rivalité, de quelque manière qu'on veuille entendre ce mot, quelque caractère et quelque couleur qu'on veuille donner au sentiment qu'il exprime. En parlant des controverses élevées sur ce que Raphaël avoit

[1] « Ogni volta ch' andava a corte, aveva seco cinquanta pittori, tutti valenti e buoni, che gli facevano compagnia per onorarlo. » Vasari, *ibid.*, p. 228.—[2] « Egli in somma non visse da pittore ma da principe. » Vasari, *ibid.* — [3] « Disse a Raffaello in passando : *Voiandate con un gran seguito, come un generale.* Raffaello rispose : *E voi andate solo come un boia.* » De Piles, Vies des Peintres.

ou n'avoit point dû aux ouvrages de Michel Ange, nous avons reconnu qu'il n'avoit point pu n'en pas recevoir une impulsion quelconque; mais que, dans cette sorte d'influence d'un artiste sur un autre, il falloit distinguer bien des degrés; que rien n'annonçoit que Raphaël eût jamais cherché, on ne dit pas à copier Michel Ange, mais même à marcher le moins du monde sur ses traces, à s'en approprier, en quoi que ce soit, le goût et la manière. Il y avoit d'abord entre les deux rivaux trop d'incompatibilité. Ensuite, si l'on reconnoît chez Raphaël une propriété inhérente à son caractère, ce fut celle de rester toujours lui-même, d'être toujours original jusque dans les imitations très-réelles qu'il fit du style de l'antique, bien autrement d'accord avec son goût, que ne put jamais l'être celui de Michel Ange.

Ce fut là certainement une des causes qui élevèrent Raphaël si haut, qui donnèrent à ses ouvrages une telle célébrité, qu'au point surtout où nous sommes parvenus de sa vie et de son histoire, il resta de fait, et dans l'opinion publique, sans aucun concurrent.

Michel Ange, effectivement, depuis l'achèvement qui eut lieu, à la fin de 1512, des

peintures de la chapelle Sixtine [1], ne joue plus aucun rôle à Rome. Nous le trouvons d'abord, pendant un fort long temps, occupé des démêlés que lui occasiona l'exécution du mausolée de Jules II; nous le voyons ensuite chargé par Léon X, en 1516, à Florence, des projets de la façade de Saint-Laurent; ensuite de la recherche et de l'exploitation des nouvelles carrières de *Seravezza*, où, selon Vasari [2], il employa plusieurs années. Or, ces années-là avoient été employées par Raphaël à multiplier ses ouvrages, à perfectionner sa manière, à augmenter sa réputation.

Il n'étoit bruit que de Raphaël; la renommée n'avoit de voix que pour lui. C'étoit un dire général de ses partisans et de tous ses admirateurs, « que ses peintures l'emportoient « sur celles de Michel Ange pour la beauté « de la couleur, pour l'invention, pour la « grâce, et que le dessin n'en étoit pas infé« rieur; qu'au contraire, Michel Ange, hors « le dessin, ne pouvoit supporter aucun pa« rallèle : de sorte que Raphaël, au moins son « égal, s'il ne le surpassoit pas dans le dessin, « lui étoit certainement supérieur par le co-

[1] Jules II y officia à Noël 1512; il mourut le 13 février 1513. — [2] Vasari, Vita di Mich. Angelo, tom. 6, p. 220.

« loris[1]. » Cette opinion se répandant de plus en plus, dut produire (comme cela arrive toujours) un esprit d'opposition; mais elle excita au plus haut point, dirons-nous, le sentiment de la rivalité, ou plutôt celui de l'envie chez Michel Ange.

On seroit tenté de croire au dernier, quand on apprend de Vasari lui-même, élève et admirateur passionné de Michel Ange, ce que celui-ci imagina pour combattre Raphaël, sans se montrer ni se compromettre.

Il faut se rappeler d'abord que Michel Ange, sculpteur né, dessinateur hardi, savant et profond, ne devint peintre, ainsi qu'on l'a vu plus haut, que par occasion, si l'on peut dire, et parce que le dessin conduit très-naturellement à la peinture. Ce fut malgré lui qu'il quitta les travaux de sculpture du mausolée de Jules II, pour les peintures à fresque de la chapelle Sixtine. Le travail de la fresque s'allioit assez bien avec la pratique de son dessin, surtout dans des sujets qui, placés loin de la vue, ne demandoient ni charme d'harmonie, ni précieux d'exécution. Rappelons encore que Michel Ange refusa obstiné-

[1] Vasari, Vita di Sebast. Venez., tom. 4, p. 362.

ment dans la suite[1] de peindre à l'huile le Jugement dernier. L'art de la peinture à l'huile, disoit-il, n'étoit qu'un art de femme, bon seulement pour des oisifs et des paresseux : *Arte da donna e da personne agiate ed infingarde.* Il est donc fort douteux que nous ayons un seul tableau peint à l'huile par Michel Ange[2].

Raphaël, au contraire, avoit pratiqué avec un égal succès tous les genres, et tous les modes de peinture. Que si l'on se reporte au temps où nous sommes de son histoire, on voit que ses derniers tableaux à l'huile, tels que le S. Michel, la belle Ste Famille pour François Ier, et ceux qui sortoient journellement de son école, avoient dû propager en tous lieux le renom et la gloire de son pinceau.

Michel Ange n'ayant à lui opposer que la science et la fierté de son dessin, ne pouvoit donc lutter avec avantage, qu'autant qu'un peintre exercé dans les procédés de la peinture à l'huile, voudroit associer sa couleur aux formes et aux inventions dont il lui four-

[1] Vasari, *ibid.*, tom. 4, p. 375. — [2] La Léda de Michel Ange, qui fut vendue à François Ier, avoit été peinte à *Tempera*. *Voyez* Vasari, Vita di Mich. Ang., tom. 6, p. 234.

niroit le type. C'est ce qu'il comprit. En conséquence, il fit choix de Sébastien (dit *del Piombo*), Vénitien, bon coloriste, qu'Augustin Chigi avoit déjà employé à son palais de *Trans-Tevere*, et qui, depuis, termina les peintures de la célèbre chapelle de Ste Marie *del Popolo*, dont il a été fait mention. La peinture à l'huile étoit tellement du goût de Sébastien, qu'il vouloit la substituer partout à la fresque, en changeant la nature des enduits. Son procédé eut d'abord du succès; et l'on est porté à croire que ce fut pour se conformer à cette nouveauté, que Raphaël, comme on l'a vu plus haut [1], en fit l'essai dans ses deux Vertus de la salle de Constantin. Vasari vante en effet la belle conservation des couleurs du Christ à la colonne, par Sébastien, à *S. Pietro in Montorio;* mais le temps n'a que trop démenti cet éloge, et ce qu'on s'étoit alors promis du procédé nouveau.

Quoi qu'il en soit, Michel Ange s'attacha secrètement Sébastien [2], déjà porté à favoriser son parti contre celui de Raphaël. Il lui persuada de peindre sur les dessins qu'il lui feroit, ce qui fut accepté. Il se flattoit que

[1] *Voyez* p. 338. — [2] Vasari, Vita di Sebast., p. 362.

l'ouvrage de son dessin, acquérant sous le pinceau du Vénitien et l'harmonie et le beau maniement des couleurs, lutteroit victorieusement contre la peinture de Raphaël; d'autant mieux que lui-même, caché sous l'ombre d'un tiers, *sotto ombra di terzo*[1], deviendroit le juge du combat. Michel Ange toutefois ne paroît pas s'être contenté d'un rôle aussi passif. Étant le premier à proclamer la supériorité de l'ouvrage auquel il s'intéressoit, son suffrage trouvoit naturellement beaucoup d'échos, et la réputation de Sébastien s'en augmentoit d'autant.

Ce fut alors, et par l'effet de cette connivence, que Sébastien obtint de peindre à *San-Pietro in Montorio* la chapelle de François Borgherini, où l'on voit ce Christ à la colonne, dont on a déjà parlé, et dont le dessin est aujourd'hui notoirement réputé l'ouvrage de Michel Ange. La voûte de la même chapelle présente le sujet de la Transfiguration.

Il paroît que le secret de cette association ne tarda pas à s'éventer. On conçoit aisément que Raphaël surtout ne fut pas le dernier à

[1] Vasari, *ibid.*

reconnoître le dessin de Michel Ange, sous la couleur de Sébastien. Mengs rapporte [1], sans pourtant citer d'où il le tient, un mot de Raphaël qui fait honneur à son esprit autant qu'à son cœur. Loin de témoigner le moindre déplaisir de cette petite conspiration contre lui, « Je me réjouis, dit-il, de la faveur « que me fait Michel Ange, puisqu'il m'a « prouvé par là qu'il me croit digne de lutter « contre lui, et non contre Sébastien. »

Ces détails, peu connus ou mal raprochés jusqu'ici, ne paroîtront point étrangers à l'histoire de Raphaël, puisqu'ils nous conduisent précisément au dernier de ses ouvrages, celui dans lequel l'esprit de rivalité dont on a vu les preuves, lui donna pour compétiteur le même Sébastien, qui fut chargé d'exécuter, en concurrence avec la Transfiguration, et de la même grandeur, le tableau de la Résurrection du Lazare.

Tableau de la Transfiguration.

—

Gravé par Morghen.

Le cardinal de Médicis avoit commandé à Raphaël le tableau de la Transfiguration pour son évêché de Narbonne; l'autre, à ce qu'il paroît, n'avoit pas de destination fixe. Après

[1] Mengs, tom. 1, p. 143.

la mort de Raphaël, les deux tableaux furent exposés au public dans la salle du Consistoire, où (dit le biographe de Sébastien [1]) l'un et l'autre reçurent les plus grands éloges; « et quoique (ajoute-t-il) l'ouvrage de Ra- « phël, pour l'extrême grâce et beauté qui s'y « trouvent, n'ait point d'égal, on ne laissa pas « de rendre justice aux efforts de Sébastien. »

C'est le cas de dire, avec Pline, *immensa differentia famæ;* et il paroît qu'on prévit alors cette différence. Le cardinal envoya à Narbonne l'ouvrage de Sébastien. La Transfiguration resta à Rome, et elle fut placée au maître-autel de l'église de *San-Pietro in Montorio*. Elle est aujourd'hui au Vatican.

La Résurrection de Lazare, que nous avons vue long-temps à Paris (dans le cabinet du duc d'Orléans [2]), a certainement de fort belles parties, une grande vigueur de ton et de savantes expressions. Mais que font toutes ces qualités à l'ouvrage qui manque de grandeur et de noblesse dans les pensées, de beauté dans les formes, et de cette grâce de sentiment qui fait la vie des ouvrages de l'art? Voilà ce qui explique la grande différence de

[1] Vasari, Vita di Sebast. Venez. p. 364 — [2] Ce tableau doit avoir passé en Angleterre.

renommée qui, dans l'opinion de tous les siècles, a mis certains hommes et certains ouvrages au-dessus de tous les autres. C'est que les ouvrages de l'homme sont, comme l'homme lui-même, un composé de deux éléments, de deux substances, si l'on peut dire. Or, c'est pour cela que l'ouvrage dans lequel l'étude et l'exécution pratique occupent par trop le premier rang, sera toujours, comme les qualités du corps à l'égard de celles de l'esprit, placé au-dessous de ces productions où le travail, le savoir et l'exécution, brillent aussi, mais comme ministres du génie, comme instruments des belles pensées, comme interprètes des sentiments et des conceptions les plus élevées.

Disons donc que c'est là ce qui a mis Raphaël hors de tout parallèle, non-seulement avec les rivaux qui de son temps lui furent suscités, mais encore avec tous ceux qui l'ont suivi. De là cette perpétuité de réputation qui, lorsque ses ouvrages auront disparu par l'action du temps, placera son nom à côté de ceux des grands hommes de l'antiquité, auxquels la postérité n'a pas cessé de vouer un culte qui ne s'adresse plus qu'à leur mémoire.

Le tableau de la Transfiguration posa le

comble à la gloire de Raphaël, non pas seulement parce qu'il fut le dernier fruit de son génie, la plus grande de ses compositions peintes à l'huile, mais encore parce qu'il est celui de ses ouvrages où l'on s'est toujours plu à reconnoître, de la part du peintre, l'accord du plus grand nombre des mérites de la peinture; celui où l'on trouve qu'il porta le plus loin l'excellence du pinceau, la force de la couleur, la magie du clair obscur, et d'autres qualités pratiques dont le discours ne sauroit donner l'idée; ajoutons sans préjudice de toutes les perfections morales qu'on est habitué à relever dans ses autres productions. Qui ne sait que ce tableau a souvent exercé, sous le rapport des combinaisons de l'intelligence, du sentiment, ou de l'imagination, l'esprit observateur des critiques ou des connoisseurs, et n'a point encore cessé de fournir à de savantes analyses une abondante matière de jugements et d'observations utiles à l'art[1]?

Nous sommes bien loin de prétendre nous livrer sur cet objet, au même esprit de discussions, et au détail de toutes les considéra-

[1] *Voyez* Examen analytique du tableau de la Transfiguration, par Benito Pardo di Figneroa. — *Voyez* Mengs.

tions, qui sortent naturellement d'un sujet aussi fécond. Forcés de nous restreindre à quelques points principaux, nous nous bornerons à faire sentir les difficultés attachées à cette composition, et la rare habileté avec laquelle Raphaël en a su triompher.

Il comprit d'abord qu'il étoit dans la nature du sujet, considéré physiquement et moralement, que sa composition s'élevât en hauteur; ce qui, comme on le dira plus bas, devoit y amener deux sortes d'espaces ou de terrains, et dès lors deux genres de scènes, en suivant le texte de l'Évangile. De là ce qu'il faut appeler le motif général de tout l'ensemble.

Dans la partie supérieure, le Christ a quitté le sommet de la montagne, et se fait voir comme extatiquement suspendu en l'air. Il ne vole point, il ne franchit point l'espace aérien : il est comme fixe et stationnaire dans son attitude, entre Élie et Moïse, dont les vêtements flottants les montrent, par opposition, comme descendus du ciel. C'est là la partie lumineuse du tableau. Le Christ est lui-même le foyer de la lumière qui se répand alentour sur les assistants. Un semblable sujet, traité dans la seule intention de rendre

l'effet d'une clarté éblouissante, émanée d'un corps tout radieux, pouvoit sans doute offrir au peintre uniquement coloriste, le programme d'un effet plus brillant; et l'on sent qu'il n'étoit pas dans les moyens de Raphaël d'y parler aux yeux, comme l'auroient pu faire Corrège ou Rubens. Mais qui pourroit dire ce que l'esprit auroit perdu en raison de ce que les yeux auroient gagné? Cela ne signifie pas toutefois que la peinture de Raphaël laisse beaucoup à désirer du côté de la couleur et de l'effet, surtout dans le Christ transfiguré. On ne peut s'empêcher d'y reconnoître et l'intention et la réalité d'une harmonie lumineuse, aérienne, et habilement ménagée sur toute sa personne, sur sa tête et ses vêtements, ainsi que sur tous les objets environnants. Cependant ce mérite ne le cède-t-il pas à celui qu'offrent l'expression de divinité qui brille dans toute cette scène, et la disposition aérienne de ces trois figures vraiment célestes, qui contrastent si bien avec celles des trois apôtres, frappés d'éblouissement, et prosternés au haut du mont? Comment indiquer mieux par des gestes et des attitudes, l'effet de la clarté merveilleuse dont il faut rendre l'effet, et

donner au moins l'idée? L'un se jette la face contre terre, l'autre détourne la tête et se renverse, le troisième porte sa main devant ses yeux, comme pour se garantir de l'éclat qu'il ne sauroit supporter.

La seconde scène, ou la scène inférieure, est occupée par le reste des Apôtres, qui, selon le texte de l'Évangile, étoient restés au bas de la montagne. On ne sauroit dire si l'on ne se fait pas quelquefois illusion sur certains effets des tableaux de Raphaël, en prêtant au peintre des intentions qu'il n'eut point, ou dont il ne se rendit pas compte. Du moins peut-on assurer que ses ouvrages, en tant qu'ils furent inspirés par le sentiment le plus profond et le plus juste, sont devenus féconds en motifs toujours divers, en interprétations toujours nouvelles. Ne pourroit-on pas voir, dans les masses de cette composition, dont les groupes serrés occupent et remplissent tout l'espace inférieur du tableau, un moyen fort naturel de contraster avec le champ de l'espace supérieur, et de donner par là une plus grande valeur à son effet aérien ?

Ceci est pour le sens physique. Voyons maintenant ce que Raphaël a imaginé pour sa-

tisfaire l'esprit, par la liaison des deux scènes ensemble, et pour rétablir l'unité, en se conformant toutefois au récit de l'Évangile.

Les Apôtres restés au pied de la montagne attendoient le retour de leur Maître. Voilà qu'une famille attirée par le bruit de ses miracles, lui amène un jeune possédé. Elle vient implorer sa vertu divine, contre l'esprit malin qui agite et tourmente le malheureux enfant. Tous les Apôtres paroissent saisis de divers sentiments de compassion et d'effroi; mais il semble qu'ils disent tous, et plusieurs le disent par le geste : *Celui dont vous avez besoin, n'est point avec nous; attendez-le, il est au haut de cette montagne;* et plusieurs bras élevés montrent d'un geste indicateur le sommet du mont, où se passe l'autre scène. C'est ainsi que se rétablit pour les yeux, comme pour l'esprit, cette unité d'action et de lieu, principe fondamental de toute composition.

Nous n'ignorons pas qu'on a fait à la Transfiguration le reproche de pécher contre ce principe. Quelques-uns ont été jusqu'à dire que c'étoit un composé de deux tableaux. Nous pensons que ce qui précède a pu déjà atténuer la rigueur de cette censure : mais

allons plus loin, et voyons ce que deviendroit la composition réduite à la moitié supérieure. Que demande le sujet? de représenter Jésus-Christ transfiguré, c'est-à-dire dans un état glorieux, au sommet d'une montagne. L'existence ou l'aspect de la montagne du Thabor est donc ici un point donné et nécessaire. Supprimer la vue de cette élévation, et placer le sujet principal au-dessus d'un local terre à terre, ce seroit lui enlever et la majesté de son effet physique, et la vérité de son effet idéal, et il faut le dire encore, sa véracité historique. Pour exprimer aux yeux cette sorte d'ascension au-dessus du sommet d'une montagne, le peintre devoit chercher dans la forme de son tableau, comme dans l'esprit de sa composition, ce qui pouvoit la faire pyramider davantage. Si donc toutes les vérités et toutes les convenances exigent la vue accessoire d'une montagne, à quelque point qu'on en réduise la hauteur (et Raphaël l'a certainement de beaucoup réduite), que deviendroit la composition d'un tel tableau, si les deux tiers inférieurs devoient rester vides? Car il faudroit appeler vide, dans un tableau d'histoire, un aussi grand espace laissé sans figures. Tout exigeoit donc que le peintre oc-

cupât cette partie considérable de l'espace inférieur du tableau, par ceux des apôtres qui n'avoient pas été choisis pour être les témoins du spectacle d'en haut. Reconnoissons encore que l'épisode du jeune possédé (qui tient au sujet dans la narration évangélique) a le grand avantage de donner du mouvement et de l'intérêt à la réunion des neuf Apôtres, laquelle, sans cela, n'auroit offert que des personnages inactifs, et de faire naître le rapport sensible que l'on a vu s'établir naturellement entre les deux scènes ou les deux espaces, et qui en forme la liaison.

Nous ne saurions finir sur l'ouvrage par lequel Raphaël a terminé sa carrière, sans faire une nouvelle mention des mérites divers qui s'y rapportent à l'art proprement dit, et qui, d'après l'opinion générale, y manifestent le plus haut point où l'artiste soit parvenu. On convient généralement que, dans aucun autre tableau, il n'a touché d'aussi près les bornes de cette perfection interdite aux efforts de l'homme. La perfection, pour l'homme, consiste à avoir le moins qu'il est possible d'imperfections : *Maximus ille est qui minimis urgetur.* Raphaël visa continuellement à opérer dans ses œuvres l'accord de

plusieurs qualités, qui tendent à s'exclure l'une l'autre, et dont on n'obtient trop souvent une certaine réunion, qu'avec des compensations qui font perdre d'une part, plus ou moins de ce que l'on croit gagner de l'autre, à moins qu'il ne se fasse une concession de chaque côté. Il doit donc arriver aussi, que l'ouvrage qui est le résultat d'un semblable accord, paroîtra perdre dans l'opinion de ceux qui professeront pour tel ou tel genre de mérite un goût exclusif.

C'est ainsi qu'en comparant les ouvrages de la troisième manière de Raphaël, à ceux de sa seconde et même de sa première, certains critiques sont portés à préférer le dessin naïf, l'expression ingénue, le ton clair et la composition simple de ses premiers tableaux, à la vigueur de trait, de pensée, de couleur et de conception de ses derniers. Cependant cela ne signifie, dans le fond, autre chose, sinon qu'il en fut du talent de Raphaël, comme de toutes les productions de la nature qui, soumises aux lois de la progression, perdent en passant d'un âge à l'autre, d'une saison à une autre saison, le charme des propriétés qui appartiennent au printemps de la vie, à la jeunesse de l'année. Ainsi l'agrément du pre-

mier âge se trouve remplacé par la beauté mâle de l'âge mûr. Voilà l'image sensible, et, ce nous semble, la plus vraie, des diverses périodes du talent de Raphaël, moissonné précisément à cet âge, qui est celui de la maturité.

Aussi ceux qui ont le plus sévèrement examiné en artistes son tableau de la Transfiguration, ont-ils reconnu qu'il contient un plus grand nombre de beautés pratiques ou d'exécution, qu'aucun autre de ses grands ouvrages [1]. Ils ont reconnu que le style en est généralement plus large et plus grand, la manière de peindre plus achevée, le clair-obscur plus heureux; que les teintes y sont mieux dégradées. Vasari lui reproche toutefois dans les ombres l'emploi du noir de fumée [2].

Les artistes qui demandent volontiers, avant tout, au peintre, qu'il fasse preuve de savoir et de correction dans les détails, ou les parties qu'ils appellent d'*étude*, n'ont jamais cessé d'y vanter la précision des formes et la justesse du dessin dans les mains, les pieds, les têtes surtout, où beaucoup de vérité se réunit à beaucoup de grandeur de caractère.

[1] Mengs, tom. 1, p. 135 et suiv. — [2] Vasari, *ibid.*, p. 224.

Ils y admirent des draperies d'une exécution à la fois large et précieuse; des cheveux traités avec autant de variété que de finesse, et dans la tête du jeune possédé, comme dans celle de l'homme qui le soutient, une énergie d'expression que Raphaël lui-même n'auroit pas pu surpasser.

Terminons enfin l'éloge de ce chef-d'œuvre, en répétant les paroles de Vasari sur la beauté de la tête du Christ. Ce fut, dit-il, le plus grand effort d'un art qui n'auroit pu aller plus loin[1], et ce dernier terme de la peinture marqua aussi le terme de la vie du peintre : *Come ultima cosa che far avesse, non toco più penello, sopra giungendogli la morte.*

De quelques faits particuliers à l'histoire de Raphaël.

La Transfiguration fut donc le dernier des tableaux de Raphaël; ce qui toutefois ne veut pas dire que ç'ait été son dernier ouvrage. Ce qu'on a vu, et de la multiplicité des entreprises qu'il devoit simultanément conduire, et du grand nombre de collaborateurs qu'il y employoit, a déjà montré que beaucoup de ses travaux ayant pu marcher ensemble, il n'auroit pas été, même de son

[1] Vasari, *ibid.*, p. 212.

temps, possible d'en fixer, avec une précision exacte, l'ordre successif. A plus forte raison seroit-il superflu d'attacher aujourd'hui à cette recherche une rigueur minutieuse.

On doit comprendre qu'une aussi grande composition que celle de la Transfiguration, exigea beaucoup de temps pour être terminée, dut être prise et reprise à plusieurs fois, put être censée achevée à l'époque de la mort de Raphaël, parce que la plus grande partie des objets l'étoit, déjà, et avoir encore quelque figure à finir. Cela concilieroit les contradictions qui existent entre l'opinion de Vasari, qui parle de l'ouvrage comme entièrement fini par Raphaël, et plus d'une tradition ancienne, plus d'une observation des critiques modernes, qui semblent y constater des différences de manière, auxquelles on croit reconnoître celle de Jules Romain.

Les soins que Raphaël put donner à l'exécution de la Transfiguration, ne l'empêchèrent donc pas de pouvoir vaquer à d'autres travaux, auxquels il nous paroît qu'il devoit porter un très-grand intérêt. Ces travaux, nous l'avons déjà dit, furent ceux de la grande salle de Constantin, dont Léon X pressoit l'achèvement.

Cette salle, vu ses dimensions, comportoit une grande variété d'objets décoratifs. On a dit que Raphaël avoit déjà donné, dans deux belles figures allégoriques, les modèles de la décoration du soubassement, et que deux de ses dessins avoient servi de type aux deux plus grandes compositions de l'histoire de Constantin. Vasari nous le montre encore [1] occupé du projet des décorations de la partie supérieure de cette salle, où il figura une suite de Papes, dans des niches, accompagnés chacun des deux vertus qui les caractérisèrent. De petits génies, tenant des livres ou d'autres attributs, remplissent les intervalles. Le tout fut exécuté postérieurement par Jules Romain. Il est bien probable que ce furent là les inventions qui occupèrent les derniers instants de Raphaël, puisqu'il n'avoit pas pu compléter l'ensemble de ces projets, même en esquisses.

Ces travaux, ceux des Loges, ceux des cartons pour les tapisseries, les recherches et les dessins d'antiquités, les soins de la construction de Saint-Pierre, et beaucoup d'autres ouvrages lui avoient nécessairement

[2] Vasari, Vita di Giul. Rom., tom. 4, p. 331 et 332.

occasioné de fort grandes avances de fonds; aussi nous dit-on [1] que Léon X lui devoit d'assez grosses sommes. Tout porte à croire que, d'un côté, le Pape auroit eu le projet de s'acquitter avec Raphaël, d'une manière qui auroit accommodé les intérêts de chacun; et que, de l'autre, Raphaël auroit pu viser de longue main à mettre le Pape dans la nécessité de le payer, avec cette monnoie qui supplée souvent aux moyens de finance: on veut parler de certaines places et de quelques dignités lucratives dont les souverains disposent.

Vasari, historien contemporain [2], rapporte qu'on avoit flatté Raphaël, qu'après qu'il auroit terminé tous les travaux des salles du Vatican, sa récompense seroit un chapeau de cardinal que le Pape lui réservoit. De fait, Léon X projetoit une promotion nombreuse de personnages, parmi lesquels, dit le même biographe, plusieurs avoient moins de mérite que Raphaël. Presque tous les écrivains, soit du temps, soit postérieurs [3], ont fait mention de cette particularité; et les observa-

[1] « Essendo creditore di Leone di buona somma, » dit Vasari, Vita di Raff. tom. 3, p. 225. — [2] Vasari, *ibid.* — [3] Vasari, *ibid.*—Frederic. Zuccaro. Lett. pitt., tom. 6, p. 129. — De Piles, Vie des Peintres.

tions suivantes en rendent le récit de plus en plus vraisemblable.

D'abord on doit ici, comme en bien d'autres points, se garder de juger les choses d'un siècle avec les opinions d'un autre. La dignité éminente du cardinalat ne fut pas toujours considérée sous le point de vue de l'importance religieuse que l'on y a depuis attachée. Elle n'exigeoit pas jadis, et elle ne demande pas encore aujourd'hui, que le sujet décoré du chapeau soit dans les ordres. Il n'est encore que trop vrai qu'à cette époque, le malheur des temps avoit introduit dans la répartition des bénéfices ecclésiastiques, comme dans les mœurs du clergé, quelques abus qui contrastent avec la régularité qu'on y a vue depuis. Il arriva aussi plus d'une fois à Léon X de subordonner le choix de quelques hommes pour le cardinalat, moins au devoir du pontife qu'à l'esprit de l'homme de goût, ami passionné des lettres et des arts [1].

Pour ce qui auroit pu regarder Raphaël, considéré comme peintre, on doit dire que l'opinion du temps n'avoit pas établi sur quelques professions certaines incompatibi-

[1] Quelques-uns, comme Sadolet, ne dûrent leur promotion qu'à leur talent pour la poésie.

lités, qui dépendent des habitudes de voir, toujours variables, selon les temps et les pays. Cette distance, que d'autres siècles peuvent avoir mise entre l'exercice de l'art du peintre, et la possession d'une dignité éminente dans l'église, ne devoit pas exister, du moins au même degré, à une époque où la peinture n'avoit guère d'autre emploi que la décoration des lieux saints, ne traitoit presque pas d'autres sujets que des sujets religieux, et où les cloîtres mêmes renfermoient des artistes habiles en tout genre.

Enfin, comme on ne sauroit empêcher que la célébrité, la richesse, et ce qu'on appelle un état de fortune distingué, n'ajoutent à celui qui jouit de ces avantages, une consistance sociale, qui justifie l'élévation à laquelle il peut prétendre, on doit avouer que tous ces titres à l'ambition étoient réunis chez Raphaël. Il tenoit à Rome un état considérable, possédant à la ville un très-beau palais, et une belle maison de campagne dans les environs. Il étoit fort riche (*voyez* à l'Appendice, n° 10). Cœlio Calcagnini l'appelle *Vir prædives*. Il occupoit à la cour une charge de gentilhomme de la chambre (*cubicularius*), et il jouissoit de beaucoup de crédit

auprès du Pape. Vasari nous a dit qu'il vivoit non en peintre, mais en prince : *non da pittore ma da principe*[1].

Mais certains faits plus particuliers autorisent à croire que Raphaël visoit effectivement au cardinalat; et pour rendre cette ambition plus plausible, il faut avertir ici que le Pape conféroit, en disposant d'un chapeau, une distinction au moyen de laquelle il donnoit le titre et le revenu qui y est attaché, en dispensant des fonctions ecclésiastiques[2], ce qui revient à ce qu'on appelle ailleurs une *sinécure*. Il semble toutefois que l'état du mariage ne pouvoit pas s'allier avec un semblable titre; et voilà ce qui explique la répugnance de Raphaël à se marier, ou du moins les longs délais qu'il mit à accepter l'honorable parti qui lui étoit offert.

Lié avec ce qu'il y avoit de plus distingué dans Rome, il comptoit moins comme protecteur que comme ami véritable, le cardinal

[1] Vasari, *ibid.*, p. 228. — [2] «Si faceva conto di dargli un capello, o per creare (come è stato scritto) cardinale lo stesso artifice, o per che questi disponesse dell' importare d' un capello. Cosa che fù praticata poco tempo doppo sotto Clemente VII (Francesconi); *conjettura che una lettera* etc.,» p. 106.

Bibiena[1], qui désirant l'engager dans les liens du mariage, se proposoit de lui faire épouser sa nièce.

Nous avons de ce fait une preuve, non-seulement dans ce que Vasari en raconte, mais encore dans une lettre de Raphaël lui-même, à un de ses oncles, et dont Richardson a rapporté quelques extraits[2]. Dans cette lettre il parle des propositions de mariage que lui faisoit le cardinal, et que cet oncle appuyoit aussi; mais il y dit expressément qu'il croit avoir plus de raisons de refuser ces offres, que son oncle n'en a, en lui conseillant de les accepter. Cette lettre est de juillet 1514.

Il demanda effectivement trois ou quatre ans[3] avant de se décider. On pourroit croire que l'habitude de l'indépendance, et un certain attachement trop connu, furent alors pour lui des raisons suffisantes du délai demandé. Ce terme arrivé, le cardinal renouvela ses instances; et c'est ici que Raphaël, pressé plus vivement, semble avoir eu besoin d'un motif plus puissant pour différer encore

[1] Une lettre du cardinal Bembo au cardinal Bibiena porte ces mots : « *Raffaello che voi cotanto amate.* » Lettres du cardinal Bembo, imprimées à Venise, en 1550. — [2] *Voyez* à l'Appendice, n° 10. — [3] Vasari, *ibid.*, p. 225.

de contracter le mariage, qui en resta aux fiançailles, comme nous l'apprend l'épitaphe même de Marie Bibiena, qui étoit placée au Panthéon (*S.-Maria della Rotonda*), près de la chapelle *della Madonna del Sasso*, érigée par Raphaël, et qui devint peu de temps après sa sépulture à lui-même. Cette épitaphe, rapportée par Vasari, fut enlevée lorsque Carles Maratte plaça au même endroit le buste de Raphaël, et l'inscription qu'il fit graver au bas. Il paroît par le texte même de l'épitaphe [1] qu'elle ne fut placée qu'après la mort de Raphaël, et qu'elle le fut en pendant, et comme en rapport avec celle que composa le cardinal Bembo; ce qu'indiquent les mots *sponsæ ejus*. Le reste porte que Marie Bibiena mourut avant le mariage, *ante nuptiales faces*.

Cette mort, qui rendit à Raphaël sa première indépendance, put ranimer de plus en plus chez lui l'espoir qu'il avoit conçu, d'être payé des grandes avances faites à Léon X, par le chapeau de cardinal dont on l'avoit flatté.

Mort de Raphaël.

Dans cet état de choses et d'indécision sur ce que le sort lui réservoit, Raphaël continuoit de se livrer aux plaisirs de l'amour, et

[1] *Voyez* à l'Appendice, n° 17.

souvent avec une immodération peu conciliable avec les travaux auxquels il étoit forcé de se livrer. Ayant un jour excessivement abusé de ses forces, il fut, en rentrant chez lui, saisi d'une fièvre violente dont il cacha la cause : les médecins l'attribuèrent à un grand échauffement et ordonnèrent la saignée. Le mal venoit d'épuisement, et l'émission du sang acheva de lui enlever ce qui lui restoit de forces. Voilà ce qu'on raconte des causes de sa mort.

Averti de sa fin prochaine, Raphaël fit un testament dont la première disposition fut, après le renvoi de sa maîtresse, de lui laisser de quoi vivre honnêtement. Sa fortune, qui s'étoit considérablement augmentée, depuis l'état qu'il en avoit fait dans la lettre écrite en 1514, à son oncle[1], il la partagea entre deux de ses élèves, Jules Romain, qui eut toujours sa prédilection, François Penni surnommé *il Fattore*, et un de ses oncles, à Urbin, qui étoit prêtre. Il institua son exécuteur testamentaire monseigneur Balthazar di Pescia, secrétaire de la daterie du pape, le chargeant de prendre sur ses biens de quoi restaurer dans l'église de Sainte-Marie de la Rotonde (le Panthéon) une des chapelles en niche, ou taber-

[1] *Voyez* cette lettre, à l'Appendice, n° 10.

nacle [1], qui en ornent la circonférence, et d'assigner à la fondation de cet autel, une rente annuelle dont fut grevée une de ses maisons, qu'on voit encore à Rome, rue des *Coronari*, et sur laquelle on lit une inscription qui fait mention de ce legs. Il mourut dans les sentiments les plus chrétiens, à l'âge de trente-sept ans, le 7 avril 1520, le jour du vendredi saint, qui avoit été aussi celui de sa naissance.

Deuil causé par la mort de Raphaël.

Si la douleur se mesure à la perte, aucune perte en ce genre n'a dû causer un deuil comparable à celui de la mort de Raphaël, parvenu au sommet de la plus haute réputation que le génie puisse donner, et enlevé dans un âge qui, pour le plus grand nombre, n'est encore que celui des espérances. Que de chefs-d'œuvre ravis à l'admiration des siècles! que de grandes et belles idées prêtes à voir le jour

[1] Cette chapelle est celle au bas de laquelle Raphaël fut enterré, et où le sculpteur Lorenzo Lotti, son ami, a élevé la belle statue de Vierge qu'on appelle *la Madonna del Sasso*. Ce fut sur le mur en retraite du fronton que fut placé, dans une petite niche ovale, par Carle Maratte, le buste en marbre de Raphaël, qui a été depuis, avec tous ceux qui ornoient le Panthéon, transféré dans une des salles du Capitole.

sont rentrées dans le néant ! Tout ce qui vit, tout dans la nature se reproduit : les saisons, les années, les générations, les peuples, les empires, se succèdent ; le génie seul n'a point de successeur, et des siècles passeront avant qu'on puisse non pas opposer, mais comparer un peintre à Raphaël. Telles étoient les plaintes du public ; et ces tristes pensées sembloient un voile lugubre répandu sur tous les sentiments, et, selon l'expression de Bembo, étendu jusque sur la nature.

Il a été donné à quelques génies extraordinaires, d'exercer sur leurs contemporains l'empire d'une supériorité inaccessible à l'envie, et qui, loin de blesser l'orgueil d'autrui, semble flatter au contraire la vanité de chacun, parce que chacun y trouve de quoi prendre une haute idée de la nature humaine. De pareils hommes sont, dans l'ordre moral, comme ces hardis monuments, merveilles de l'industrie, qu'on désespère de voir reproduire, et qu'on met un grand intérêt à conserver. La perte d'un semblable génie, surtout si elle est subite et prématurée, cause un deuil universel. On se sent comme frappé soi-même du coup qui l'enlève, et chacun en éprouve au fond de l'âme un vide comparable

à celui de la mort d'un ami, qu'on ne peut pas remplacer.

Tel fut l'effet de celle de Raphaël : tous les témoignages contemporains déposent de ce sentiment universel de douleur et de regrets. Celui-ci pressentoit que l'art de la peinture avoit perdu la lumière qui l'éclairoit[1]; celui-là voyoit la nature dans le deuil; elle avait craint, selon d'autres, de succomber elle-même, comme si cette mort eût été un fléau du ciel. Balthazar Castiglione écrivoit à la marquise sa mère : *Je suis à Rome; mais il me semble ne pas y être, depuis que mon pauvre Raphaël n'y est plus*[2]. Ainsi Rome n'étoit plus Rome, au gré du plus spirituel écrivain de ce temps, parce qu'elle avoit perdu celui qui en faisoit à ses yeux le charme et l'ornement.

Honneurs rendus à ses restes.

Raphaël mort fut exposé chez lui, selon l'usage du temps et du pays : le lieu de l'exposition fut celui-là même où se voyoit encore suspendu le tableau de la Transfigura-

[1] « Che quando gl' occhi chiuse, ella quasi cieca rimase. » — [2] « Ma non mi pare esser a Roma, perchè non vì è più il mio poveretto Raffaelo. » Lettere del conte Baldassar Castiglione; Padova, 1769, tom. 2, p. 74.

tion, terminé de la manière qu'on l'a dit, mais attendant, à ce qu'il paroît, dans quelques parties, ce dernier fini qu'il doit avoir reçu de la main de Jules Romain. Cette création immortelle de l'art, cette image en quelque sorte vivante, ainsi rapprochée de l'artiste inanimé, fit sur les assistants une impression que le temps n'a point encore effacée dans la mémoire des hommes. L'allusion de ce rapprochement a été reproduite par une multitude d'écrits, comme le plus beau trait que le génie de la louange ait pu inventer pour honorer les funérailles d'un grand homme. On croira sans peine qu'il dut faire plus d'effet que le panégyrique de Paul Giove: mais ce fut là un de ces à propos de l'éloquence des choses, et qui tira sa vertu d'une cause d'autant plus féconde, qu'elle fut plus naturelle et moins préparée; car il n'y eut rien que d'inopiné dans cette rencontre; et il faut se garder de croire, avec quelques-uns qui ont cru enchérir encore sur cet effet, qu'on ait porté le tableau comme une bannière aux funérailles de Raphaël.

Non, la véritable pompe de son convoi fut ce cortége immense d'amis, d'élèves, d'artistes, d'écrivains célèbres, de personnages

de tout rang, qui l'accompagnèrent au milieu des gémissements de toute la ville; car ce fut une douleur générale, et la cour du Pape la partagea. Léon X donna, dit-on, des larmes à cette mort. Personne, dans la réalité, ne faisoit une plus grande perte, et n'étoit plus digne d'en apprécier les suites, puisque personne ne connut mieux le prix de la gloire que le génie des arts répand sur le règne des princes.

Le corps de Raphaël fut porté dans le plus beau des monuments restés de l'antique Rome, le Panthéon, devenu l'église de Sainte-Marie de la Rotonde, et fut déposé, en exécution de ses dernières volontés, au pied de la chapelle qu'il avoit dotée, et où est sa sépulture. De l'ordre du Pape, le cardinal Bembo y fit placer la double épitaphe qu'on y lit aujourd'hui [1].

Cent cinquante-trois ans après la mort de Raphaël, Carle Maratte voulut honorer le lieu de sa sépulture par un monument nouveau. Il pouvoit paroître étonnant qu'une simple inscription apprît l'endroit précis où reposoient les restes du plus grand des peintres. Avoit-on cru alors que la vaste coupole du Pan-

[1] *Voyez* à l'Appendice, n° 15.

théon devoit assez illustrer sa mémoire? Mais l'idée métaphorique de Panthéon, qu'une assez vaine imitation propagea depuis, n'existoit pas à cette époque, et cette sorte d'allusion païenne ne pouvoit pas être saisie par les esprits du temps. Il paroît que l'on dut se contenter alors du monument religieux, dont Raphaël avoit commandé l'érection par son testament, et qui consista dans l'exécution ou la restauration d'une de ces niches en tabernacle, ornées de colonnes et d'un fronton, converties depuis en chapelles, et où Lorenzo Lotti fut chargé de sculpter la grande statue de Vierge qui s'élève au-dessus de l'autel. Ce fut donc là le vrai monument de la sépulture de Raphaël. Comme beaucoup l'ignorent aujourd'hui, il est probable que le même oubli pouvoit avoir eu lieu au temps de Carle Maratte, et que ce fut pour en réparer l'effet, qu'il se proposa de placer le buste de Raphaël dans une des deux petites niches ovales pratiquées d'un côté et de l'autre de la chapelle. Ce fut alors, comme on l'a dit plus haut, que disparut l'épitaphe de Marie Bibiena, pour faire place à la nouvelle inscription de Carle Maratte[1]. Le buste de Raphaël, en marbre,

[1] *Voyez* à l'Appendice, n° 16.

fut sculpté d'après son vrai portrait de l'École d'Athènes, par Paul Naldini[1].

Il est à présumer, quoique nous n'en trouvions le récit nulle part, qu'à l'époque où Carle Maratte consacra son monument honorifique à Raphaël, les restes de ce dernier, et le cerceuil qui les renfermoit, purent être visités, et qu'alors aura eu lieu l'enlèvement de sa tête, qui fut déposée, et que l'on montre à l'Académie de Saint-Luc à Rome, où l'on voit encore un de ses ouvrages, le tableau du Patron des peintres, représenté peignant la Ste Vierge avec l'enfant Jésus : elle est accom-

[1] Carle Maratte avoit placé en pendant avec le buste de Raphaël, celui d'Annibal Carrache, enterré dans le même lieu. Cet exemple de deux bustes de grands peintres placés au Panthéon, donna l'idée, vers la fin du dix-huitième siècle, de remplir une de ces petites niches ovales, qui règnent autour de l'intérieur de l'édifice, avec le buste de Nicolas Poussin. Bientôt on y plaça les bustes de Mengs, de Winckelmann, et de quelques autres hommes célèbres, qui, n'ayant pas leur sépulture dans ce temple, devenu église chrétienne, n'y sembloient placés que sous un rapport purement profane. Le nombre de ces bustes s'étant accru de plus en plus, au point de convertir le lieu saint en un local de curiosités étrangères au culte, le gouvernement pontifical a fait enlever tous ces portraits, et ils ont été transportés dans une des salles du Capitole. Le portrait de Raphaël y a été aussi transféré, et il ne reste plus au Panthéon que son épitaphe et son monument funéraire, qui est la chapelle dont on a parlé.

pagnée d'une figure de jeune homme ; l'on ne sauroit y méconnoître la ressemblance de Raphaël à l'âge d'à peu près vingt-cinq ans.

Chaque année, le jour de la fête de S. Luc, les salles de l'Académie sont rendues publiques, et chaque année, cette tête, devenue une sorte de relique, reçoit de tous les jeunes artistes l'hommage d'une innocente, mais honorable superstition. Chacun s'empresse d'y faire toucher son crayon. Ainsi raconte-t-on que de jeunes soldats alloient aiguiser leur sabre sur la pierre qui couvre le vainqueur de Fontenoy.

Portrait physique de Raphaël.

Lorsque l'espèce de sentiment religieux produit par cet usage, a fait place, chez les simples curieux, à l'examen physiologique de ce reste d'un si grand homme, on s'étonne qu'un crâne d'une aussi petite capacité lui ait appartenu. Rien, dans le fait, n'est plus capable de confondre les systèmes matérialistes de ceux qui s'obstinent à chercher les causes de la pensée dans les organes, et à faire dépendre les propriétés de l'âme ou du génie, des facultés ou des formes corporelles. Mais la petitesse de cette boîte osseuse du cerveau s'accorde parfaitement avec ce que

l'on sait de la constitution physique de Raphaël, telle qu'il nous l'a lui-même fait connoître, en se peignant dans plusieurs de ses tableaux.

On a déjà eu occasion d'énoncer une opinion sur son portrait véritable (*voy.* plus haut, pag. 197), à l'occasion de celui d'Altoviti, objet de la méprise de Bottari. Pour se faire une juste idée de sa personne, nous n'avons qu'à nous rappeler les images authentiques qui en existent. Raphaël s'est peint quatre fois dans les fresques du Vatican : une fois dans la Dispute du S.-Sacrement, en compagnie de Pérugin, tous deux sous la figure de personnages mitrés ; la seconde fois, également avec son maître, à l'angle du côté droit de l'École d'Athènes : c'est là qu'il est le plus reconnoissable. On le voit encore dans la tête du personnage représenté à la suite de Virgile [1] parmi les poëtes du Parnasse. Enfin c'est lui qui, à côté de Pérugin, tient la croix près de Léon X, dans l'Attila.

Nous venons de dire qu'on ne pouvoit pas s'empêcher de le reconnoître comme étant le jeune homme qui accompagne S. Luc. Quel-

[1] Bellori, Descrizioni delle Pitture, p. 45.

ques-uns pensent que cette figure annonce une manière de peindre inférieure à celle du saint. On a remarqué, de plus, que la position de la tête, le mouvement des yeux et le regard, ne sont pas ce qu'ils doivent être lorsque le portrait du peintre est fait par le peintre lui-même, obligé, pour se copier, de se regarder dans le miroir; chose qu'il ne peut faire sans que ses yeux regardent de côté [1]. C'est ce qui a fait croire que la figure de Raphaël auroit été peinte par un autre; mais ce fait n'affoibliroit pas la valeur de la ressemblance que Lanzi donne à cette tète [2], en lui attribuant le premier rang sous ce rapport. Il met au second le portrait qu'il appelle *il Mediceo*, et qui doit être celui de Florence. C'est d'après celui-là qu'a été dessiné et gravé le portrait qui est en tête de cet ouvrage, et dont la courte notice qui l'accompagne donne l'historique. Il faut joindre à ces images, plus ou moins fidèles, celle d'une petite figure vue entière, assise et enveloppée d'une draperie, gravée d'après un dessin par Marc Antoine, et qui donne une assez juste idée de toute la personne.

[1] Misserini, del vero Ritr., p. XIV. — [2] Stor. Pitt., t. 2, p. 79.

Si tous ces portraits ont entre eux une concordance frappante, on est forcé d'avouer qu'on s'est étrangement trompé sur quelques autres. Ainsi on a cru long-temps reconnoître Raphaël dans le portrait d'un jeune garçon de quinze ans, dont la tête est appuyée sur sa main. Cet ouvrage, qu'on voit au Musée royal [1], est certainement des plus achevés; et le pinceau de Raphaël n'a rien fait de plus aimable, d'une plus belle manière, d'une couleur et d'une harmonie plus parfaites. Mais cela seul est ce qui déposeroit contre l'opinion que le peintre s'y seroit représenté lui-même. A coup sûr ce n'est pas quand il étoit arrivé à son plus haut point d'habileté, qu'il auroit imaginé de se peindre âgé de quinze ans, alors qu'il pouvoit à peine être entré chez Pérugin. On ne fait point ainsi de soi-même un portrait rétroactif. Ajoutons que le jeune garçon dont il s'agit dans ce tableau, a les cheveux blonds, ce qui contredit les notions les plus certaines sur ce point.

Nous ne croyons pas devoir nous arrêter long-temps à réfuter l'opinion invraisem-

[1] Sous le n° 1152.

blable, qu'un autre tableau du même Musée[1] représente Raphaël avec son maître d'armes. On croit d'abord que ce prétendu maître d'armes n'est autre que le Pontorme; ensuite que le tableau est du Pontorme lui-même: enfin la figure qu'on a prise pour être celle de Raphaël, n'a aucun rapport de similitude avec tous les portraits connus pour offrir sa vraie ressemblance. Cette grosse tête, un peu barbue, nous paroîtroit avoir dû être celle de Marc Antoine jeune; du moins a-t-elle beaucoup d'analogie avec le portrait de ce graveur, mis par Raphaël sur la personne d'un des porteurs du pape, en pendant avec celui de Jules Romain, dans le tableau d'Héliodore. C'est par une semblable méprise que Chapron, dans son frontispice des gravures des Loges, a fait voir le buste de Raphaël placé sur une colonne[2]. Cette forte tête barbue n'est autre chose que celle de Marc Antoine, extraite de la peinture qu'on vient de citer. La même erreur vient de se reproduire dans une suite nouvelle de portraits gravés.

D'après ce que nous ont appris les por-

[1] Sous le nº 1149. — [2] Il est indubitable que Chapron a copié cette tête d'après la peinture d'Héliodore; et il aura cru que Raphaël s'y étoit mis en pendant avec Jules Romain.

traits authentiques de Raphaël, et surtout ceux de la galerie de Florence et de l'École d'Athènes, il avoit une figure régulière, agréable et délicate, les traits bien proportionnés, les cheveux bruns, les yeux de même, pleins de douceur et de modestie, le ton du visage tirant sur l'olivâtre; en tout, l'expression de la grâce et de la sensibilité. Sa complexion et le reste de sa conformation paraissent avoir été tout-à-fait en harmonie avec sa physionomie [1]. Il avoit le col long, la tête petite, la taille grêle : rien en lui ne présageoit une constitution de longue durée. Ses manières étoient pleines d'agrément, son extérieur étoit prévenant, sa mise annonçoit de l'élégance, l'usage du monde, et ce qui s'appeloit le bon ton des gens de la cour.

Portrait moral de Raphaël.

Les qualités morales, celles du cœur et de l'esprit, répondoient au charme et à la grâce de sa personne. On est touché de la reconnoissance qu'il ne cessa de témoigner à son vieux maître, mais surtout du respect qu'il eut pour ses œuvres, du soin qu'il prit de sa réputation, en associant, comme il le fit, son

[1] Bellori, Descriz. delle Pitt. — *Voyez* l'Appendice, n° 14.

portrait au sien propre, dans un si grand nombre de peintures, comme pour lui faire partager l'honneur d'un talent qui lui avoit dû sa première direction.

Il ne paroît pas que le sentiment de l'envie ait jamais eu de prise sur lui : quoiqu'il soit impossible à l'artiste de ne pas se comparer avec ceux qui l'entourent, et bien que Raphaël n'ait point négligé de se mesurer ainsi, toutefois sa conduite et ses ouvrages peuvent servir à faire bien distinguer, dans leurs effets, la noble émulation de la basse jalousie. L'envieux déprime ses émules, alors même qu'il s'enrichit à leurs dépens : le rival généreux ne leur ravit rien, il ne leur emprunte rien, il ne leur doit que la force qu'il acquiert pour les combattre; et, lors même qu'il en triomphe, il leur fait gloire de ses succès. Ainsi Raphaël sut profiter des exemples de ses contemporains, en y puisant les moyens, non de les suivre, mais de les dépasser, en combattant contre eux avec ses propres moyens; et, juste envers tous, on l'entendit[1] remercier Dieu de l'avoir fait naître au temps de Michel Ange.

[1] Lanzi, Stor. Pittor., tom. 2, p. 71.

Doué d'une rare obligeance, même pour ceux qu'il connoissoit le moins, on ne le vit jamais refuser ses services à personne ; toujours prêt à quitter son ouvrage, il prodiguoit ses conseils et même ses dessins à qui réclamoit son aide. Ses contemporains ont vanté son extrême bienveillance envers tous, sa charité envers les malheureux. Cælio Calcagnini nous apprend qu'un certain Fabius de Ravenne, vieillard d'une probité stoïque, mais affable et savant, étoit nourri et entretenu par Raphaël[1].

On a déjà parlé de l'intérêt qu'il portoit aux hommes de talent à tout degré, qui composoient sa nombreuse école, de l'harmonie qu'il avoit su établir entre eux ; harmonie telle que jamais le moindre démêlé, le moindre sentiment de jalousie, n'en troubla la durée. Le principe d'un si rare accord étoit dans le caractère du chef, dans ces qualités heureuses qui lui gagnoient tous les cœurs, dans une amabilité que Vasari a si bien définie, en disant que non-seulement les hommes, mais les animaux eux-mêmes, l'affectionnoient[2].

[1] *Voyez* à l'Appendice, n° 12. — [2] Vasari, *ibid.*, p. 228.

Raphaël avoit dû à sa première éducation, aux soins d'un bon père, et aux exemples d'une famille honorable dans sa ville, ce degré d'instruction qui peut suffire à la plupart des états de la vie; germe précieux que rien ne supplée, et que tout, dans la suite, peut tendre à développer. Ainsi l'écriture de la lettre qu'il adressa, en 1507, à son oncle, et dont on rapporte le *fac simile* [1], témoigne assez par la netteté, et, l'on peut dire, par l'élégance graphique qui la font remarquer, du bon emploi des années de son enfance, c'est-à-dire, de l'âge où l'on contracte ordinairement, dans l'art de tracer les premiers caractères, des habitudes qui s'effacent difficilement. Quant au style et au contenu de cette lettre, on a pu y observer des mots et quelques dictions qui ne se retrouvent plus dans ses lettres postérieures : c'est que dans la première, écrite pour Urbin, il y parle ce qu'il faut appeler le patois de sa ville natale; ajoutons qu'elle date du temps qui précéda son arrivée à Rome. Les autres lettres qu'on a de lui annoncent un autre goût; et en lisant celle qu'il a écrite à Balthazar Castiglione, il

[1] *Voyez* à l'Appendice, nº 4.

n'y a personne qui, la jugeant sur le fond des idées, n'en puisse dire ce que les littérateurs italiens ont dit aussi de son style, qu'elle est tout-à-fait digne de celui à qui elle est adressée.

Le sonnet qu'on attribue à Raphaël[1] ne prouve certainement pas qu'il ait été poëte, ni même habile versificateur; mais il annonce toujours une culture de l'esprit, qu'il faut regarder comme un luxe de talent chez un homme qui, dans d'autres domaines des arts, réunissoit déjà tant de mérites divers.

N'oublions pas que Vasari, à la fin de sa Vie des Peintres[2], en rendant compte des sources où il a puisé, et des matériaux qui lui ont servi pour accomplir son grand ouvrage, cite Raphaël au nombre des artistes dont les écrits lui ont été d'un grand secours. Tout en regrettant la perte de documents aussi précieux, on a encore le plaisir d'y trouver un des traits de ressemblance que l'Apelles moderne eut avec l'ancien, qui, comme Pline nous l'apprend, avoit aussi écrit sur son art: *Scripsit et de sua arte*[3].

Tous les deux furent également redevables

[1] *Voyez* à l'Appendice, n° 13. — [2] Vite de Pittor., tom. 7, p. 250. — [3] Plin., lib. 36.

à leurs qualités personnelles et à leurs richesses, de cette sorte de consistance sociale, qui les fit rechercher des grands, et aller de pair avec les personnages du plus haut rang. Raphaël avoit sur tous ces points la conscience de ce qu'il valoit. Dans sa lettre, en date du 1er juillet 1514, qu'il écrit à son oncle, et où il lui donne un état de sa fortune, déjà considérable pour le temps, il parle de lui-même dans des termes qui annoncent l'homme qui sait son prix : *Sachez*, lui dit-il, *que je vous fais honneur, à vous, à tous nos parents et à la patrie*[1]. On juge combien, dans les six dernières années de sa vie, Raphaël dut croître en fortune, en crédit et en considération aux yeux de ses contemporains.

Mais à quel point, ce qui vaut encore mieux, ne durent point s'augmenter ses connoissances de tout genre, et se perfectionner son goût dans la société des premiers personnages de la cour de Léon X? On sait qu'un commerce intime l'unissoit avec les Bembo, les Navigiero, les Beazzano, les P. Giove, les Bibiena, les Sadolet, les Castiglione, et tant d'autres aussi distingués par leur rang que

[1] *Voyez* à l'Appendice, n° 10.

par leur savoir. Tous se plaisoient à faire échange d'études avec lui, en fréquentant son école, pour s'initier aux mystères d'un art dont il posséda si éminemment le secret, celui de faire parler aux yeux les sentiments de l'âme : *Pingere posse animum, atque oculis præbere videndum.*

Examen critique des qualités de Raphaël dans la peinture.

La mort prématurée de Raphaël sera toujours un sujet de regrets pour tous les artistes et les amis des arts. Quand on accorderoit que ses facultés en peinture n'auroient pas pu s'accroître, et que son génie avoit touché à un point qu'il ne lui auroit pas été donné de dépasser, cela ne console point encore de la perte toujours irréparable des variétés d'inventions, de compositions, qui seroient sorties d'une source qu'on sait avoir été inépuisable. En effet, une des propriétés du génie de Raphaël fut l'abondance et la faculté de redire, sans jamais se répéter, les mêmes sujets. Or si, dans cette sphère infinie de l'invention, où s'exerça son pinceau, et où nul ne l'égala, on vouloit supputer, par exemple, ce que nous aurions perdu s'il fût mort deux ans plus tôt, qui ne voit ce que nous aurions acquis s'il eût vécu trente ans de plus ?

Mais, laissant de côté ce qui ne sauroit être contesté dans cette hypothèse, c'est-à-dire la perte sous le rapport de quantité, est-il, on ne dira pas prouvé, mais seulement probable, que Raphaël, s'il eût fourni la carrière ordinaire de la vie, n'auroit pas pu acquérir quelque qualité de plus, ou du moins quelque perfection nouvelle dans l'ensemble de celles qu'on lui reconnoît?

Les uns, précisément parce qu'ils sont le plus frappés de la hauteur à laquelle cet esprit extraordinaire étoit parvenu en si peu de temps, dans le plus grand nombre des parties de la peinture, pensent qu'il y a certaines lois communes à l'ordre moral, comme à l'ordre physique; et ils appliquent à l'extension des facultés de l'esprit cette loi de la nature qui a mesuré la durée de la vie, sur celle de l'accroissement ou du développement des corps. Ils croient dès-lors que de cette grande précocité du talent de Raphaël, et de la rapidité de son accroissement, on doit conclure à la rigueur, qu'une vie plus longue n'auroit pu rien ajouter à la perfection des facultés que la nature s'étoit hâtée de développer en lui; que, du reste, ce n'est pas sa carrière qui fut courte, mais la course de son génie qui

fut rapide. Ainsi cherchent-ils à s'adoucir les regrets d'une perte, dont ils s'atténuent par là les fâcheux effets.

Suivant les autres, il ne doit pas être question de savoir si Raphaël auroit atteint cette perfection absolue, qui est interdite à l'homme, ni si, dans chacune des parties principales de la peinture, il auroit égalé chacun de ceux qui n'ont excellé que dans une de ces parties. Il s'agit seulement de se demander si, avec cette faculté toute particulière qu'il eut de changer de manière, c'est-à-dire par le fait, de combiner, de mieux en mieux, dans la manière qui lui étoit propre, les qualités diverses des manières d'autrui, il n'auroit pas pu parvenir à un mélange ou plus parfait, ou plus complet, supérieur enfin à celui qui distingue ses derniers ouvrages. Or, il nous semble que la marche de son esprit tend à rendre une progression de ce genre comme d'autant plus probable, que rien ne nous a jusqu'ici révélé le terme où de pareilles combinaisons peuvent s'arrêter.

Lorsqu'on jette les yeux sur la période de temps où vécut Raphaël, on y voit à la vérité les principales parties de la peinture, ainsi que les qualités ou les dons du génie qui

leur correspondent, divisés par la nature, comme autant de lots distincts, entre quatre artistes privilégiés et contemporains, qui les ont portés au plus haut point où il ait été donné aux modernes d'atteindre. Ainsi nul n'a été aussi loin que Michel Ange dans le dessin, que Titien dans la vérité de la couleur, que Corrège pour le charme du pinceau et du clair-obscur, que Raphaël pour l'invention et la composition. Mais quand on compare ensuite chacun de ces quatre grands peintres entre eux, on ne sauroit disconvenir que Raphaël n'ait plus approché de chacun de ses trois rivaux, dans ce qui fait leur mérite exclusif, que chacun d'eux n'a égalé Raphaël dans les parties propres à ce dernier. Et voilà où se découvre son incontestable prééminence.

Maintenant l'histoire de Raphaël et de ses ouvrages a pu mettre le lecteur à même de décider le point de la question proposée.

Tout, ce nous semble, a fait voir chez lui un naturel si harmonieusement formé de l'alliance des diverses qualités qui font sentir, juger et produire le beau dans l'imitation, qu'il est difficile d'assigner un terme aux résultats d'une si rare combinaison. Ceci ne

rentre plus même dans la région des seules probabilités. Il semble, en effet, que ce que le génie de Raphaël a fait sans cesse, devient non-seulement le pronostic, mais la garantie de ce qu'il auroit continué de faire; et c'est peut-être ici le cas de dire : *Ab actu ad posse valet conclusio.*

Ce qui distingue Raphaël, et ce qu'on observe en lui, quand on suit sa marche dès ses premiers pas, c'est un équilibre des facultés morales, d'où résulte un juste tempérament entre les extrêmes, et par conséquent une rare tendance à concilier les qualités qui semblent se combattre. Il nous paroît que les diverses manières dont ses ouvrages offrent la succession, ne furent pas des changements proprement dits, des passages d'un genre à l'autre, mais seulement de nouvelles combinaisons de ces genres. Il ne remplaçoit pas une qualité par une qualité, mais il tempéroit l'une par l'autre. Il n'alloit pas du simple au composé, du doux au fort, du précieux au hardi, du vrai naturel au vrai idéal, du gracieux au grandiose; mais de tous les styles de ses contemporains, il s'en composa un à lui particulier, et tellement propre à lui, que si le prisme de la critique fait

apercevoir quelque chose d'eux dans ses ouvrages, on peut affirmer que dans les leurs on ne voit rien de lui.

Quoique, d'après les notions de l'histoire, et dans la réalité même des faits, on puisse classer, en quelque sorte, chronologiquement les variétés de style ou de goût des ouvrages de Raphaël, et y distinguer cette ascension progressive, dont ce qu'on appelle ses trois manières offre comme les degrés principaux, on ne voit pas qu'il ait, en acquérant d'un côté, perdu d'un autre, comme si, par exemple, il eût échangé le gracieux qui caractérise Léonard de Vinci contre l'austérité de Michel Ange. Ce qu'on observe, au contraire, c'est que, n'ayant visé à telle ou à telle qualité que dans cette mesure qui est celle de la nature et de la vérité, il est permis de douter qu'il y ait jamais eu, de sa part, l'intention de se faire l'imitateur de qui que ce soit.

Disons même que si, chez la plupart de ceux qu'on lui oppose, il existe dans ce qui fut leur lot une supériorité quelconque, c'est que chacun d'eux a du trop dans ce qui constitue sa qualité prédominante. Léonard de Vinci fut si gracieux dans ses airs de tête, qu'il alla jusqu'à l'*afféterie*. Michel Ange est

si grand, si hardi dans son dessin, qu'il touche au gigantesque, au contourné. Eh bien, on diroit que l'une et l'autre de ces propriétés se seroit dégagée de son excès, en passant par l'âme de Raphaël, pour nous donner, dans la plus juste proportion, l'idée de la vraie grâce et de la vraie grandeur. On trouve le plus chez les autres; chez Raphaël on est sûr d'avoir le mieux. L'on peut en dire à peu près autant de tout ce qu'on appelle les qualités morales de la peinture.

Mais les artistes que touche plus particulièrement le mérite pratique de l'art reconnoissent deux divisons principales, sous le rapport desquelles nous examinerons encore bientôt les productions de Raphaël. Nous voulons parler du dessin et de la couleur, dont la réunion, portée au plus haut degré, a toujours paru aux modernes une chose presque impossible, selon l'opinion assez générale que ces deux parties de l'art de peindre dependent de deux conditions incompatibles. Quelle que soit la valeur de cette opinion, elle n'est applicable qu'à l'idée, qu'on peut se former en abstraction de la parfaite harmonie et de la beauté de la couleur, unies au dessin le plus parfait et le plus correct. Mais, entre

ce point suprême d'une réunion complète et la désunion absolue des deux sortes de mérite, qui pourroit compter les degrés très-satisfaisants auxquels plusieurs sont parvenus? Or, est-il probable que Raphaël, qui certainement, dans quelques-uns de ses grands ouvrages, est arrivé à un de ces degrés, n'auroit pas pu s'élever à un degré plus haut encore?

Qu'on ne perde pas de vue que l'école vénitienne ne faisoit que commencer à briller par les tableaux de Giorgion. Titien étoit à peu près de l'âge de Raphaël; il n'avoit encore de réputation qu'à Venise, et il ne visita Rome qu'en 1546[1]. Ces deux peintres ne purent guère se connoître que par la renommée. Raphaël n'eut donc pas tant d'occasions qu'on le pense d'apprécier le talent du Titien, dont on croit cependant qu'il étudia les procédés. Mais il manqua encore à Raphaël de connoître le Corrège[2]. Il est donc bien probable que, s'il eût vécu plus long-temps, Titien et Corrège auroient été les points de mire de son émulation; et certes il est difficile de se persuader

[1] Vasari, Vit. di Pittor., tom. 7, p. 6 et 17. — [2] Corrège mourut en 1534. Il vécut 40 ans. Il ne vint jamais à Rome. Vasari, *ibid.*, tom. 3, p. 68.

qu'il ne leur eût dérobé aucun secret, soit dans le choix des substances colorantes, soit dans leur maniement, et l'art de fondre ses teintes.

En suivant, selon la méthode ordinaire, l'ordre des principales parties de la peinture, nous allons nous contenter de faire connoître, très-sommairement, dans quelle mesure Raphaël y a excellé comparativement à ses rivaux. Invention.

L'invention, qualité première et base de toutes les autres, dans les opérations des beaux-arts, comprend trop de choses pour qu'on prétende en donner ici l'analyse. Un ouvrage dont l'unique objet seroit d'en faire une application expresse et détaillée aux productions de Raphaël, n'épuiseroit pas encore la matière, bien entendu en prenant ici le mot invention dans son acception relevée. Il ne s'agit pas, en effet, d'en réduire l'idée à l'emploi de cette simple faculté d'innover, que l'on confond trop souvent avec le don de l'invention. Celui-là seul invente en peinture, qui, réunissant dans ses conceptions la force de la raison à celle de l'imagination, la nouveauté à la justesse des pensées, le charme du senti-

ment à la profondeur du savoir, fait naître dans l'esprit du spectateur des idées inconnues, dans son âme, des affections inéprouvées, et présente à ses yeux des images ou des combinaisons que la nature ne lui auroit jamais offertes.

Si cette définition des effets de l'invention a quelque justesse, dans leur rapport, avec les œuvres du peintre, on peut l'appliquer à celles de Raphaël, avec d'autant plus d'exactitude, que sans elles nous aurions manqué des moyens, non pas seulement de définir, mais même de concevoir en son entier l'action de l'invention en peinture.

Sous le rapport de cette faculté, Raphaël l'emporte de beaucoup sur tous les peintres, et il laisse encore les plus habiles à une assez grande distance. Sa supériorité tient à ce que, dans une partie où l'esprit de l'homme trouve si peu de lois fixes, si peu d'exemples sensibles pour régler son essor, il a su garder cette juste mesure qui tient le milieu entre tous les excès. Ainsi la faculté inventive chez quelques-uns, comme chez Jules Romain, semble avoir eu plus de hardiesse; mais ce fut aux dépens quelquefois du vrai, souvent du convenable : d'autres, comme Poussin, pa-

roissent y avoir porté plus de raisonnement; mais cette sagesse manque de chaleur et d'inspiration : ceux-ci, tels qu'Annibal Carrache, ont exercé avec succès leur invention dans les sujets mythologiques. Ceux-là, comme le Dominiquin, dans les sujets chrétiens. Raphaël a traité tous les sujets, et, dans tous, son invention est au niveau de chaque genre, et au-dessus de celle des artistes qui ne se recommandent que dans un seul.

Si brièvement que nous traitions ici de l'invention, qui est comme le trait caractéristique de Raphaël, nous ne pouvons guère en séparer cette autre qualité, qui en fut chez lui, dirons-nous le principe ou l'effet. Nous voulons parler de la fécondité. Aucun peintre ne l'a égalé en cette partie. On en a rapporté assez d'exemples, pour qu'on puisse être dispensé de s'y arrêter de nouveau. Mais ce qu'eut de particulier la fécondité du génie de Raphaël, ce fut cette faculté qu'il eut de redire nombre de fois le même sujet, sans qu'on puisse découvrir par quelque infériorité l'ordre de date des productions qui se succédèrent, et qui paroîtroient l'œuvre d'une seule création. On voit qu'autant son imagi-

nation étoit propre à saisir toutes les variétés d'un même sujet, à en diversifier les images, autant son jugement étoit habile à les ramener à ce point principal de toute action, espèce de centre moral, dont son art ne faisoit que parcourir et reproduire tous les aspects. C'est de la même manière qu'abondant en toutes ses compositions, sans être jamais prolixe, il sut, plus qu'aucun autre peintre, multiplier les personnages, les figures, les incidents, les accessoires, les épisodes, sans que rien sente le remplissage, sans qu'on puisse y rien trouver d'inutile; disons plus, sans que tout ne soit en effet jugé nécessaire, autant pour le plaisir des yeux que pour l'intelligence du sujet ou l'intérêt de l'action.

Composition. Ce qu'on appelle composition dans la peinture est bien sans doute une dépendance de l'invention : aussi les deux idées et les deux sortes de mérite que l'opinion attache aux qualités qu'exige chacune de ces parties, se confondent-elles souvent dans le langage ordinaire. Toutefois le mot composition a un sens fort distinct; et le talent de composer, pour être un effet de l'invention, n'en a pas moins sa vertu particulière. C'est l'art de dis-

poser les objets d'un tableau, et les personnages, dans leurs rapports et leurs mouvements, en vue du sujet à exprimer, de l'action à représenter, de manière que le tout, et chacune de ses parties, offrent un ensemble à la fois agréable par ses lignes, harmonieux dans ses effets, clair pour l'esprit, et capable de produire sur les sens et l'âme du spectateur une impression que l'art sait rendre souvent supérieure à celle de la chose elle-même dans la nature.

Il y a dans la composition deux écueils à éviter: le trop peu d'art, et le trop d'art.

Il y avoit trop peu d'art avant Raphaël. Les compositions des écoles qui le précédèrent n'étoient que des figures alignées, et la timidité de l'esprit, en cette partie, résultoit de la nature même des sujets qui, ainsi qu'on l'a dit plus haut, ne demandoient à l'artiste que des miroirs fidèles de ce que les yeux voyoient journellement. Là où l'imagination n'est point appelée à prendre part aux sujets que doit traiter la peinture, il n'y a point lieu à composition.

On a mis par la suite trop d'art, ou, si l'on veut, trop d'artificiel dans la composition, soit, de la part des uns, en la soumettant à une

sorte de procédé trop méthodique, en y introduisant trop d'apprêt, en la compassant avec un soin trop apparent, et dont la vérité semble un peu souffrir; soit, de la part des autres, en diversifiant à l'excès l'aspect et les lignes de l'ensemble, au gré de la fantaisie et pour le plaisir des yeux, sans égard aux besoins comme aux convenances de l'action. Raphaël, et Raphaël seul, a mis dans sa composition le plus d'art possible, sans que l'art s'y montre, le plus de variété, sans que l'unité y perde, le plus de richesse et le moins de luxe, le plus de cette régularité harmonieuse à l'œil et à l'esprit, et où l'esprit et l'œil ne trouvent ni affectation ni contrainte.

Quelques-uns ont fait remarquer qu'en général, Raphaël avoit fréquemment établi dans ses compositions un balancement de lignes et de masses, qui y produisent l'effet d'un parti plus ou moins symétrique. Cet effet est sensible aux tableaux de la Dispute du Saint-Sacrement, de l'École d'Athènes, du Parnasse, de la Messe de Bolsène, de l'Héliodore, dans quatre ou cinq des cartons, et dans beaucoup d'autres sujets. Il est vrai de dire que cette sorte de parti de composition plaît assez naturellement aux yeux, parce qu'il

leur rend facile l'action de comparer entre elles les principales divisions de l'ordonnance; il plaît également à l'esprit, comme principe d'ordre et type de régularité; l'instinct même y trouve quelque chose de sympathique, tant sont nombreux les exemples de symétrie que la nature nous donne, dans cette conformation uniforme de tous les êtres vivants, composés de deux moitiés qui se répètent avec la plus exacte parité.

Si un grand nombre de descriptions des tableaux de Raphaël n'avoit déjà montré toute l'étendue de son génie dans la composition, nous aurions un vaste champ à observations; mais chacun des articles consacrés ici à rappeler chacune de ses qualités, ne devant être qu'une sorte de résumé abréviatif, nous finirons sur ce point, en disant qu'aucun peintre n'a eu, au même degré, le talent particulier de faire voir chaque sujet dans son point de vue le plus élevé, d'y faire intervenir les personnages, de manière à ce qu'aucun n'y soit sans raison, de donner à chacun une action qui ne paroisse point un rôle joué, des attitudes et une expression tellement justes, et dans un rapport si nécessaire, si bien lié à l'intérêt de la scène, et qui en complète si bien l'in-

telligence, qu'on ne sait ni ce qu'il seroit possible d'y supprimer, ni ce que l'on pourroit y ajouter.

Expression. Le don le plus rare de tous, est celui de l'expression. C'est de celui-là que la nature fut le plus libérale envers Raphaël. Les écoles du quinzième siècle ne soupçonnèrent pas, il faut le dire, ce que c'est que l'expression, considérée dans tous les genres de mérite qu'elle comporte, surtout lorsqu'on lui fait embrasser toutes les passions, toutes les nuances d'affections que la peinture peut rendre sensibles. Chez les artistes de ce siècle, on ne trouve qu'uniformité dans les mouvements des corps, et monotonie dans la manifestation des sentiments. Le seul genre d'affection qu'on lise sur les physionomies du plus grand nombre des figures, est celui de la dévotion, dont l'idée seule exclut en général celle de passion. Encore est-on porté à croire que ce calme ou cette insignifiance des physionomies, qui se marie à la naïveté des airs de tête, vint de l'impuissance de l'art, plutôt que de la volonté de l'artiste.

Léonard de Vinci fut véritablement le premier qui, faisant sortir la peinture du style

rétréci et de la manière du portrait, parvint à idéaliser ses figures, et, sans sortir entièrement de l'imitation individuelle, dans ses têtes de femmes, de S^tes^ Vierges surtout, et d'enfants, sut y réunir, à une grâce de contours, à une pureté de trait inexprimables, le sentiment de la vie, l'impression d'une joie douce et d'une tendresse affectueuse. Nul doute, et sa Cène en est la preuve, que s'il eût davantage exercé son pinceau sur plus de sujets, et de plus variés, il n'eût porté au plus loin l'art de faire parler à nos yeux toutes les passions, soit par les traits et les physionomies, soit encore par les mouvements et les attitudes de ses personnages. Mais il n'eut point assez d'occasions de mettre en scène de ces grands et pathétiques sujets, qui tirent leur valeur de la savante pantomime, dont l'action dramatique est un des secrets les plus mystérieux du génie.

Michel Ange ne connut point, sous ce rapport, l'art de l'expression. Comme la science anatomique fut la source où il puisa ses moyens si particuliers de donner la vie et le mouvement aux figures, ce fut là aussi qu'il contracta ce goût de caractère triste et d'humeur sombre, qui domine dans toutes

ses têtes. L'étude de la musculature s'y fait toujours reconnoître; on en voit l'impression profonde sur celles de son Jugement dernier, où semble régner, dans la partie inférieure, une sorte d'expression cadavéreuse, qu'on y loueroit davantage, s'il avoit su y opposer, dans la partie d'en-haut, des affections d'un autre genre. Disons-le donc, Michel Ange n'eut qu'une sorte d'expression pour tous les sujets; or, dès qu'elle est uniforme, elle est insignifiante.

Raphaël a traité tous les sujets possibles, et de tous les temps, dans tous les âges, dans toutes les positions. On peut affirmer qu'il n'y a aucune passion, aucun mouvement de l'âme, aucune nuance d'esprit ou de caractère, qu'il n'ait exprimés dans toutes leurs variétés, et à toutes sortes de degrés : amour, haine, tendresse maternelle, affection filiale, respect, adoration, dévotion, mépris, orgueil, humilité, ambition, jalousie, espérance et crainte, cruauté, douceur, terreur et pitié, résignation et désespoir, fureur, béatitude, surprise, admiration, douleurs du corps, tourments de l'âme, joie et tristesse; vous trouvez chez lui les images les plus vraies, les imitations les plus fidèles de tous

ces sentiments, qui se disputent l'intérieur de l'homme, et viennent aussi se manifester dans son extérieur, particulièrement sur le visage, où, comme dans un miroir, se réfléchissent les plus secrètes affections de l'âme.

On sait que les passions violentes obtiennent plus aisément du pinceau les traits qui les caractérisent; mais le plus difficile dans ce qui constitue l'art de l'expression, est ce que Raphaël, presque seul, a su rendre. Nous voulons parler de ces délicatesses de motif, de mouvement, de physionomie, qui, ainsi que plusieurs de ses compositions, l'ont déjà montré, surprennent à la nature ces nuances légères des habitudes, des mœurs, des inclinations, que l'observateur peut saisir sur les traits mobiles d'une multitude de personnes occupées d'un même sujet, ou frappées d'un spectacle quelconque. Il y a chez Raphaël à faire un nombre infini de ces observations fugitives qui échappent à la théorie, comme tout ce qui procède du sentiment, et n'est compris que par lui. On est presque sûr de trouver dans tous les objets, dans ceux même qui semblent hors du domaine de la pensée, certaines apparences qui les y font participer. Mengs a remarqué que

beaucoup de ses draperies, loin de rappeler, comme chez tant d'autres, une certaine manière d'être fixes, que l'usage du mannequin donne aux plis, avoient la propriété d'indiquer, par leurs dispositions ou leurs chutes, le moment qui précède celui du mouvement dans lequel la figure est vue; et rien n'est plus propre à exprimer l'action, à y corriger l'apparence de l'immobilité.

On ne cite point de lui une composition qui ne renferme quelque exemple de l'art d'entremêler, pour les faire valoir l'une par l'autre dans la même scène, de ces situations non pas opposées, mais seulement diverses, qui, comme les modulations légères d'un même sentiment, vous en font parcourir toutes les nuances. Il savoit que le peintre, dans ses images, ne doit pas plus que le poëte dans ses récits, user l'attention en la bornant sur un seul point de vue, et fatiguer la même fibre par la continuité du même effet. Il savoit que l'unité d'action, d'intérêt et de sentiment, n'exclut pas les variétés d'incidents, d'épisodes et de détails, où l'esprit se délasse d'une sensation que son uniformité rendroit pénible.

Ainsi nous l'avons vu, dans la Bataille de Constantin, placer au premier plan le groupe

d'un père enlevant son fils de la mêlée. On citeroit peut-être difficilement un trait plus ingénieux que celui de la femme qui occupe le milieu de la scène, dans le dessin du Massacre des Innocents. Partout les meurtriers, altérés du sang des victimes, disputent leur proie aux mères, qui n'opposent à leur fureur qu'une résistance impuissante. Plusieurs se défendent encore : l'une pleure sur le corps de son enfant; l'autre, qui a tout perdu, fuit le champ de carnage : tout vous dit que l'affreux arrêt ne sauroit manquer d'avoir sa complète exécution; cependant Raphaël a ménagé au sentiment de la terreur la diversion de l'espérance, dans cette figure de femme qui, du milieu des bourreaux occupés par leurs débats sanguinaires, s'avance en courant vers le spectateur. De ses deux mains elle cache, le mieux qu'elle peut, son enfant dans son sein; ses yeux inquiets épient de chaque côté les mouvements des assassins. On espère qu'elle pourra échapper.

Qui pourroit, en parlant de l'expression, ne rien dire de la grâce? et comment pouvoir mieux en donner l'idée, puisqu'il faut renoncer à la définir, qu'en rappelant ici les Vierges, les enfants, les anges de Raphaël,

soit dans leurs têtes et leurs physionomies, soit dans leurs poses et leurs attitudes? etc. Mais citer quelques objets en ce genre, ce seroit faire croire qu'il y auroit à choisir, tandis qu'il n'existe pas un trait de lui qui n'ait été tracé par la grâce.

La grâce ne peut ni s'enseigner ni s'apprendre. Qui la cherche ne la trouvera jamais. Léonard de Vinci en auroit peut-être eu plus, s'il y eût moins prétendu. Elle fuit, en peinture, tout ce qui sent trop l'étude et la contrainte; tout ce qui vise à trop de correction ou de fini. Raphaël, qui eut de l'une et de l'autre, eut encore assez de cette facilité qui en corrige l'excès. C'est pour n'avoir eu ni des contours aussi purs que ceux de Léonard de Vinci, ni un trait aussi savant que celui de Michel Ange, que son dessin se prêta mieux au charme de la grâce.

Dessin.

Le dessin se considère quelquefois (et c'est ainsi que le plus grand nombre l'entend) comme le résultat de tout travail imitatif, qui emploie diverses sortes d'instruments à tracer des lignes ou des contours, et à y introduire des ombres. Ce n'est pas sous ce rapport vague d'un art le plus souvent futil,

qu'on doit se faire l'idée du dessin en peinture, et surtout en parlant des œuvres de Raphaël. Le dessin dont il s'agit ici est la science des formes des corps, et en particulier du corps humain.

On voit qu'ainsi considéré, le dessin comprendroit trop de choses, et donneroit lieu, dans cet examen critique, à trop d'observations partielles, pour qu'il nous soit possible d'envisager ici les ouvrages de Raphaël, comme l'artiste le feroit, sur le vu des ouvrages mêmes, par l'analyse pratique des qualités ou des défauts qu'ils renferment, et par leur application à telle ou telle figure.

Nous ne parlerons donc, et encore très-succinctement, du dessin de Raphaël, que sous le rapport théorique et général de la science qu'on y remarque, de l'art des proportions et du style qui le distinguent.

Quant à ce qu'on appelle la science, celle qui dépend de l'étude approfondie de la construction des corps, de l'ossature, de la musculature, des détails de la peau qui recouvre cette charpente, on a déjà vu plus haut que ce mérite fut presque exclusivement celui de Michel Ange, et qu'ici nul ne peut lui

être comparé. Raphaël n'avoit pas appris d'abord le dessin à l'école de l'anatomie ; les peintres du quinzième siècle avoient fort peu besoin de cette science, parce que presque tous les sujets qu'il devoient traiter les dispensoient de la nudité, quand ils ne l'excluoient pas. L'étude du corps humain ne consistoit, pour les besoins de la peinture d'alors, que dans la délinéation des contours.

Ce fut aussi là que se bornèrent les premières études de Raphaël. Il accoutuma son œil à une grande justesse dans la manière de reproduire, par leurs contours, les formes des corps, sans pénétrer davantage les raisons de ces formes. Son esprit inventif le porta vers la composition. Son goût lui fit saisir le beau de tous les objets, et le sentiment qui le dominoit répandit, même sur ses premiers ouvrages, le charme de la grâce et de l'expression. Son dessin, toujours pur et naturel, resta toutefois sans énergie et sans caractère, jusqu'à l'époque où de plus grands travaux, et l'aiguillon de certains points de parallèle, lui eurent fait sentir le besoin d'études plus profondes en ce genre.

Vasari nous apprend qu'il se livra alors aussi

aux études anatomiques [1], et qu'il leur dut ce qu'elles seules peuvent apprendre, à varier les mouvements des corps, à donner plus de vivacité aux contours, plus d'énergie aux formes et aux articulations des membres, plus de vérité dans les raccourcis. Nous croyons devoir citer ce que le biographe ajoute à cette notion; et rien ne peut mieux le justifier du reproche qui lui a été fait, d'avoir été partial pour Michel Ange, aux dépens de Raphaël.

« Raphaël (dit Vasari, que nous laisserons parler [2]) reconnut qu'à l'égard de la science anatomique il ne pouvoit arriver à la perfection de Michel Ange; mais, en homme d'un excellent jugement, il considéra aussi que la peinture ne consiste pas seulement dans l'expression du nu, qu'elle offre un beaucoup plus vaste champ et beaucoup d'autres genres de mérite, comme l'invention des sujets historiques, la conception d'idées ingénieuses, le goût que l'artiste habile sait y porter, par cette juste mesure qui, dans chaque sujet, sait tenir le milieu entre la confusion du trop et la pauvreté du trop peu. Il vit aussi

[1] Vasari, *ibid.*, tom. 3, p. 220. — [2] Nous avons abrégé un peu ce passage.

combien de genres de perfections diverses peut ambitionner le peintre, qui réunit dans ses compositions, la beauté des fonds et des perspectives, la variété des effets de lumière, la propriété des costumes, la beauté des têtes dans tous les âges, etc. D'après toutes ces considérations, ne pouvant égaler Michel Ange dans la partie où celui-ci ne devoit point trouver de rival, Raphaël, au lieu d'imiter une manière dont la recherche lui auroit fait perdre son temps, résolut de s'en faire une, combinée de toutes les autres parties dont il a été fait mention » : *A farsi un ottimo universale in quelle altre parti che si sono racontate* [1].

Voilà ce qui a rendu Raphaël le peintre le plus universel de tous les peintres. Son dessin donc n'est ni aussi savant, ni aussi profond, ni aussi vigoureux que celui de Michel Ange; mais il a l'avantage d'être propre à beaucoup plus de sujets. Le dessin n'est pas pour lui le but de la peinture, mais un moyen, un instrument habile à rendre une multitude d'idées, de caractères variés, et à se prêter aux sujets de toute espèce.

[1] Vasari, *ibid.*

Si la science anatomique conduit le dessinateur à la connoissance fondamentale des formes qu'il doit exprimer, si elle apprend les raisons de la construction, de la disposition, de l'économie des corps, elle donne certainement aussi des lumières sur ce qui en fait la proportion. Mais l'art des proportions ne peut pas être uniquement soumis à des connoissances techniques. Leur beauté, leur variété, et le charme indéfinissable qui en résulte, dépendent de certaines lois, que la théorie ne peut fixer que comme des approximations. C'est au génie, au sentiment, au goût à faire le reste. Or, ce que le dessin, sous le rapport des proportions, doit à ces trois qualités, Raphaël l'a certainement possédé au plus haut point. Le bel équilibre des lignes, l'harmonie des contours, la justesse de l'ensemble, la précision des formes, le juste rapport de leur caractère avec celui de chaque figure, de chaque âge, de chaque sujet, certainement Raphaël ne dut rien de tout cela à Michel Ange.

Généralement aussi, comme on l'a déjà fait observer, ce qu'on appelle *le style* dans le dessin, est chez Raphaël beaucoup plus conforme que celui d'aucun autre peintre, au

style de dessin de l'antiquité. Le dessin est le langage du peintre, et le style est pour le dessinateur, comme pour l'écrivain, le langage modifié par le goût ou le talent de chacun : les nuances et les variétés en sont donc innombrables. Ce qui caractérisa le style de Michel Ange, ce fut l'expression de la force ; mais ce qui fit le mérite de son style en devint le défaut, parce qu'il l'appliqua indistinctement à tous les sujets, à tous les âges, aux figures de femmes comme aux figures viriles, aux enfants comme aux hommes faits. On a vu, au contraire, avec quelle flexibilité le style de dessin de Raphaël fut propre, comme celui de l'antique sur lequel il s'étoit formé, à satisfaire à toutes les convenances, à parcourir tous les degrés, depuis la naïveté enfantine et la grâce juvénile, jusqu'à la noblesse et la grandeur des figures héroïques, et des divinités. Le plus grand éloge enfin qu'on puisse faire de son style de dessin, c'est qu'il plaît encore à côté des modèles les plus parfaits de l'antiquité.

Coloris et manière de peindre.

La manière de peindre et le coloris, deux choses qui le plus souvent tiennent à des pro-

cédés et à des pratiques semblables, éprouvèrent, dans les ouvrages de Raphaël, et les mêmes changements, et au même degré, et par une progression du même genre que les autres parties de l'art.

Emploi des couleurs, maniement du pinceau, tout étoit fort simple chez Pierre Pérugin, et rien, selon les habitudes de son école, ne tendoit à l'effet, à la saillie, que donnent des ombres prononcées. Les premiers tableaux de Raphaël, ses petits ouvrages surtout, ont aussi cette simplicité de couleur et d'effet. Un ton clair, une couleur fraîche, peu d'ombres, des fonds peu travaillés, un fini précieux et approchant de celui de la miniature[1], voilà ce que nous avons, à peu d'exceptions près, remarqué dans tout ce qui appartient à sa première manière. On peut se faire la plus juste idée de cette manière et de sa plus grande perfection, par les deux derniers tableaux qu'il fit avant de venir à Rome, la Vierge appelée *la Jardinière*, au Musée royal de Paris, et le Christ porté au tombeau, qu'on voit au palais Borghèse à Rome.

[1] *Voyez* plus haut, p. 43.

Ce même goût de couleur, cette manière de peindre, pure et précieuse, on les retrouve encore dans les premières fresques de Raphaël aux salles du Vatican. Ces salles, dont l'exécution l'occupa pendant neuf années, renferment, comme on l'a vu, une suite d'ouvrages qui mettent à même de suivre aussi les changements que subirent et son système de couleur et le maniement de son pinceau.

Il ne manque pas de personnes, on l'a déjà dit, qui regrettent que Raphaël ait quitté les habitudes de sa première manière, ait changé la pureté de ses teintes, la simplicité naïve des procédés de son pinceau, contre un emploi plus vigoureux d'ombres, de lumières et d'effets. Elles ont remarqué aussi qu'à mesure que Raphaël, entré dans de nouvelles routes, a été forcé d'agrandir le style de son dessin, de renforcer l'effet de ses teintes, les tableaux exécutés selon ce nouveau système ont donné plus de prise à l'action du temps, et ont éprouvé plus de changement dans leur coloris. C'est un fait dont on peut effectivement se convaincre, en voyant que les couleurs de ses premiers ouvrages ont encore toute la fraîcheur de leur jeu-

nesse, tandis que, dans ses derniers, plusieurs parties, et les ombres surtout, ont poussé au noir, et ont altéré l'harmonie générale.

Rien de tout cela ne sauroit être contesté; et ce qu'on vient de remarquer sur les premiers tableaux de Raphaël, peut se dire de toutes les peintures du quinzième siècle. On sait que la couleur y est encore dans toute sa clarté originaire.

Mais il a déjà été répondu que cette belle conservation de couleur fut l'effet de l'imperfection même de l'art de peindre. Cet art étoit alors dans un parfait rapport avec ce que le goût, encore dans l'enfance, exigeoit des représentations religieuses. Des organes peu exercés, des esprits peu difficiles en fait d'imitation, se contentoient des sujets les moins composés, et d'images offrant les effets tout à la fois les plus simples et les plus insignifiants. Alors donc le travail du pinceau n'étoit qu'un travail, si l'on peut dire, manufacturier; l'art de colorier, borné au procédé mécanique, s'appliquant sans recherche et sans aucun tâtonnement, à remplir les espaces donnés par les contours de certains patrons, les teintes y étoient étendues crûment, avec peu de mélange entre les cou-

leurs, encore moins de ces retouches qui en altèrent souvent la pureté. Nous ne parlerons point du travail de l'esprit ou de l'imagination, qui, sans doute, ne venoit apporter aucun dérangement dans l'emploi de ces procédés purement routiniers.

On conçoit qu'une manière de procéder aussi froide, à quelque point qu'on en veuille réduire le vice, vers le temps où parut Raphaël, ne pouvoit s'allier, ni avec la grandeur des compositions, ni avec le sentiment d'inspiration qu'elles exigent, ni avec la hardiesse du dessin, et cette sorte d'enthousiasme qui, en pénétrant l'âme du peintre, lui fait saisir rapidement ces traits énergiques, par lesquels se retracent les mouvements impétueux de l'âme et du corps. Certes il seroit impossible que la froideur d'un procédé ou d'un travail tout méthodique, n'éteignit pas l'ardeur de sentiment et d'exécution, que le peintre doit porter dans un sujet grand, nombreux et riche d'expression.

Aussi que voyons-nous en passant de la première salle du Vatican à la seconde? précisément l'application de ce qu'on vient de dire. Dans la première, où la peinture participe encore de la manière et des procédés de l'école du

siècle précédent, tout se trouve aussi dans un assez bon accord avec des sujets d'une composition tranquille, privés d'une action proprement dite, n'offrant ni mouvement, ni passion, ni aucune liaison d'un vif intérêt entre les personnages.

La salle suivante nous montre au contraire des compositions pleines, comme les sujets qu'elles expriment, ou d'actions énergiques, ou de scènes violentes, ou d'expressions profondes, ou d'effets vigoureux. Et bien, le dessin y est plus articulé, la couleur y est plus ressentie, les ombres y sont plus prononcées. C'est aussi là qu'on trouve que Raphaël, aux dépens de cette pureté virginale, si l'on peut dire, de sa première manière, a acquis plus de mâle dans ses formes, plus de largeur dans ses teintes, plus d'ampleur dans ses ajustements. La nature des choses devoit opérer ce changement, que quelques-uns ont peut-être eu le tort d'attribuer uniquement aux exemples de Michel Ange. Il semble que le changement de manière chez Raphaël fut tout simplement le développement d'un talent qui devoit se modifier selon le cours naturel des choses, et selon les différences des sujets qu'il avoit à traiter.

Du reste, il faudra convenir (et nous l'avons déjà dit), qu'il lui manqua pour le perfectionnement de son coloris et de sa manière de peindre, d'avoir assez vécu, et de pouvoir profiter des leçons et des exemples que l'école vénitienne n'avoit pas encore assez multipliés dans l'Italie. Tout nous a déjà porté à croire que Raphaël eût été des peintres de son temps, à Rome, celui qui les eût le mieux suivis. On en a pour garants cette souplesse de talent qui le caractérisa, et, ce qui vaut mieux encore, plusieurs de ses ouvrages, tels que les célèbres portraits dont on a fait mention, peints par lui seul (*voyez* plus haut), et à l'exécution desquels aucun de ses élèves ne peut avoir eu part.

Il est assez reconnu qu'on doit mettre sur le compte de Jules Romain cet abus de l'emploi du noir d'imprimeur dans les ombres, qui, déjà peu d'années après la mort[1] de Raphaël, avoit ravi à quelques-uns de ses plus beaux tableaux l'harmonie qu'on y avoit d'abord admirée. Nous apprenons par là que Raphaël n'eut pas le temps de s'apercevoir du mauvais effet d'un procédé auquel il auroit

[1] *Voyez* ce que dit à ce sujet Vasari, du tableau de la Transfiguration. *Ibid.* p., 224.

si facilement remédié. Sans prétendre qu'il eût égalé Titien et Corrége pour la vérité des chairs la transparence des teintes, le fondu des contours, le tournant des lignes, le clair-obscur et la magie de la couleur, il lui aurait suffi de s'approprier une partie de ces qualités, et surtout d'étudier l'effet du mélange de certaines substances colorantes, pour assurer à ses ouvrages le seul avantage qu'on est forcé d'y désirer.

École de Raphaël.

Raphaël est très-probablement, de tous les peintres, celui qui eut la plus grande et la plus nombreuse école. Par ce mot, il ne faut pas se borner à entendre simplement une réunion d'élèves qui passent un temps quelconque chez un maître, et y apprennent, plus ou moins, l'art qu'ils devront ensuite exercer pour eux-mêmes. L'école de Raphaël comptoit sans doute de ces sortes de disciples, et rien n'égala, dit on, sa complaisance à leur enseigner les principes de son art.

Mais il faut se faire ici une idée plus étendue et plus relevée du mot école. Il faut se figurer une réunion extrêmement nombreuse d'hommes de talents, formés par lui pour la plupart, et qu'un intérêt quelcon-

que, mais surtout l'amitié, avoient attachés moins encore à ses entreprises qu'à sa personne. C'est de cette réunion, dont nous avons parlé déjà (*voyez* plus haut, pag. 355 et 356), que se composoit l'espèce de cortége qui l'accompagnoit lorsqu'il alloit à la cour; et leur nombre, dit Vasari, alloit à cinquante.

Les derniers mots de Vasari, *tutti valenti e buoni*, établissent bien la distinction précédente, entre ceux qui pouvoient n'avoir fait que fréquenter l'école de Raphaël, et ceux qui s'y étoient attachés.

Mais, selon le langage reçu dans l'histoire des arts, on emploie encore le mot école sous un rapport différent, en parlant d'un certain nombre d'artistes qui, sans avoir reçu directement les leçons d'un maître célèbre, ou même coopéré à ses ouvrages, ont pris sa manière et son style, et s'étant d'eux-mêmes formés sur ses modèles, en sont devenus les imitateurs plus ou moins serviles. Il est peu d'artistes célèbres qui, de leur vivant, et même après leur mort, n'aient donné naissance à des ouvrages, dont les connoisseurs ne leur attribuent pas l'exécution, mais qu'on ne laisse pas de citer comme appartenant à leur école. De là cette multitude de tableaux

qui se répandent de tous côtés sous un nom célèbre, et sur lesquels la critique des temps postérieurs s'exerce avec d'autant plus d'incertitude, que la dispersion des ouvrages vus isolément en rend toute comparaison impossible. Or, aucun peintre n'a eu, plus que Raphaël, l'honneur de ces imitations nombreuses, et plus éprouvé l'inconvénient des confusions qu'elles produisent.

Il y auroit donc à faire sur l'école de Raphaël, ainsi considérée selon les acceptions diverses du mot, un long travail de critique, qui, très-probablement, ne sera jamais complet, et dans lequel nous ne nous proposerons même pas d'entrer ici.

Seulement, en citant les principaux artistes que l'histoire a fait connoître comme ayant formé ce qu'on appelle l'école de Raphaël, nous observerons de les ranger dans l'ordre où Lanzi les a nommés[1]. Cet ordre aura la propriété d'indiquer à la fois la supériorité relative de leurs talents, le degré de liaison qu'ils eurent avec le chef de l'école, le plus ou moins de part qu'ils prirent à ses travaux, et le plus ou moins de droit qu'ils eurent à passer pour lui avoir appartenu.

[1] Lanzi, Storia pitt., tom. 2, p. 88.

En conséquence de cette classification, il faut nommer en tête de tous,

Giulio Pippi, ou *Jules Romain*, grand dessinateur, plein de génie lui-même et d'invention, comme l'ont prouvé ses travaux à Mantoue, et particulièrement au palais du T de cette ville, et qui a fait preuve d'une grande habileté dans l'exécution de la Bataille de Constantin. Il eut l'honneur d'être, après la mort de Raphaël, proclamé le prince de l'école. — Immédiatement après vient,

Gian Francesco Penni, appelé *il Fattore*, pour avoir été, dans sa première jeunesse, garçon d'atelier chez Raphaël. Il devint un de ses plus habiles collaborateurs : entre autres ouvrages, il travailla aux Loges du Vatican; il racheva la partie supérieure de l'Assomption de Monte-Luci à Pérouse, et il fut, avec Jules Romain, institué héritier de son maître.—Se distinguent ensuite, à leur rang,

Luca Penni, frère du précédent; il paroît aussi avoir eu une part active dans les travaux de Raphaël.

Perino del Vaga, dont le vrai nom fut *Pierino Buonacorsi*, travailla beaucoup aux ouvrages du Vatican, surtout aux Loges, dont il peignit les arabesques. Son talent embras-

soit beaucoup de genres. On lui attribue l'exécution d'un assez grand nombre des sujets de ce qu'on appelle, dans la galerie des Loges, la Bible de Raphaël.

Giovanni da Udine, principal coopérateur des travaux appelés Peintures arabesques dans la galerie des Loges. Il passe pour avoir retrouvé le secret et renouvelé le goût des stucs, d'après les modèles des Thermes de Tite. Habile surtout à peindre toutes les sortes d'animaux, d'oiseaux et de plantes, il excella aussi dans l'imitation de ce qu'on appelle la nature morte.

Polydoro da Carravagio, qui se rendit célèbre, avec *Maturino di Firenze*, par ses peintures en clair-obscur, ou grisailles imitant les bas-reliefs antiques, sur les façades des maisons.

Pellegrino da Modena. Il fut, de tous les élèves de Raphaël, celui qui l'imita le mieux pour les airs de tête, et une certaine grâce dans la pose et le mouvement des figures. Il a exécuté, d'après les dessins de Raphaël, plusieurs des sujets de la galerie des Loges.

Bagna Cavallo. On le met au nombre de ceux qui furent employés aux peintures de la même galerie.

Vincenzo di S. Gimignano. Vasari le vante comme ayant été très-bon imitateur de Raphaël.

Raffaello del Colle. Il a aidé Raphaël dans les travaux de la Farnesine, et Jules Romain dans l'exécution de la Bataille de Constantin.

Timoteo della Vite, natif d'Urbin. Il fut d'abord élève de Francia à Bologne; il vint ensuite à Rome, entra dans l'école de Raphaël, et travailla aux peintures des Sibylles à l'église *della Pace.*

Pietro della Vite, frère du précédent, passe aussi pour avoir été de l'école de Raphaël.

Garofolo, dont le vrai nom étoit *Benvenuto Tisi*, de Ferrare. Il reçut le surnom sous lequel on le connoît, de l'usage qu'il avoit de peindre un œillet dans ses tableaux. On ne dit point qu'il ait eu part aux travaux de Raphaël; mais il est peut-être celui qui en a le mieux imité le dessin, la manière, l'expression et le coloris, si ce n'est que sa couleur a quelque chose de plus chaud.

Gaudenzio Ferrari passe pour avoir travaillé avec Raphaël à la Farnesine, et avoir coopéré aux travaux de la salle du Vatican appelée *di Torre Borgia.*

Jacomone da Faenza copia les ouvrages de Raphaël; et, formé sur ces modèles, il parvint à faire des tableaux fort recommandables dans le genre du maître.

Pistoia. Il fut élève de *Francesco Penni;* mais on croit que Raphaël l'employa aussi avec *Raffaellino del Colle.*

Andrea da Salerno. Dominici s'est attaché à prouver qu'il fut élève de l'école de Raphaël.

Vincenzo Pagani. Colucci, dans ses *Memorie di Monte Rubbiano*, démontre que ce maître sortit aussi de la même école.

Marc Antonio Raimondi. On a vu quels furent ses rapports avec Raphaël, comme graveur. Malvasia prétend, mais il ne le donne que comme une simple opinion, sans preuve à l'appui, qu'il ne se contenta pas de graver d'après les dessins de Raphaël, mais qu'il peignit aussi sur ses esquisses.

Quelques écrivains, tels qu'Armenini, Orlandi, Bellori, Palomino, portent encore sur la liste des élèves de Raphaël,

Scipione Sacco, peintre de Césène ;

Pietro da Bagnaia, qui a peint à Bologne;

Bernardino Lovino et *Balthazar Peruzzi ;*

Pier Campana , Flamand de nation, qui resta vingt ans en Italie ;

Michel Coxis de Malines, dont quelques peintures subsistent encore dans l'église de l'*Anima* à Rome ;

Bernard Van Orlay, de Bruxelles, qui, ainsi qu'on l'a dit plus haut, ayant été, comme le précédent, élève de Raphaël, fut chargé de surveiller, de concert avec quelques autres Flamands, l'exécution en tapisseries des célèbres cartons ci-dessus décrits ;

Mosca, qui a peint dans le genre de Raphaël, ce qui ne suffit pas pour prouver qu'il ait été ou son élève ou son collaborateur.

Considération importante, résultat de cette Histoire.

Notre principal objet, dans l'énumération qu'on vient d'abréger, a été de donner au lecteur, étonné sans doute de ce nombre prodigieux d'ouvrages dont Raphaël fut auteur, une raison qui puisse le lui expliquer. On comprendra donc sans peine comment, disposant de tant de moyens d'exécution, de tant de talents qui s'étoient subordonnés à lui, il put se multiplier comme il le fit ; de quelle manière, plus libre dans son action créatrice, son génie put se livrer à toute sa

fécondité ; comment enfin il put produire une série de travaux qui sembleroient devoir, aujourd'hui surtout, excéder non-seulement le terme de la plus longue vie d'un artiste, mais les efforts successifs de plusieurs.

Cette explication, qui se borne au simple fait, nous conduit à un autre genre de considération plus importante, et qui doit être, sous un point de vue plus étendu, le résultat moral de cette histoire. Toute histoire, en effet, peut être ramenée à une instruction sommaire; et l'historien n'auroit pas rempli tout son devoir, s'il manquoit à faire ressortir, des faits qu'il a retracés, quelqu'une de ces conséquences qui peuvent être une leçon pour le temps où il écrit.

Aujourd'hui que l'on parle tant d'encouragement des arts, il peut donc être utile de fixer un peu l'attention sur le résultat dont nous voulons parler, ou autrement, sur une des causes principales auxquelles on a dû Raphaël, ou du moins l'immense patrimoine qu'il a légué à la postérité.

Et d'abord, pour qu'on ne regarde point comme un cas rare, et une exception unique dans l'histoire des arts, cette production si

nombreuse de ses ouvrages, nous avancerons, sans toutefois en donner les preuves, tant elles sont connues de tout le monde, que cette grande multiplicité de travaux exécutés par un seul, fut précisément ce qui distingua tous les grands artistes de l'antiquité. Il suffit de parcourir les notices de leurs ouvrages, pour se convaincre que Phidias et Zeuxis, Apelles et Lysippe avoient chacun enfanté plus d'ouvrages, que tel grand pays n'en produit aujourd'hui dans le cours d'un siècle.

Si nous retombons aux temps modernes, nous remarquerons à peu près la même chose des plus célèbres peintres en tout genre. Les musées et les galeries de tous les pays de l'Europe disent assez clairement à qui veut l'entendre, que chacun de ces grands artistes, dont nous citons continuellement les noms, a conçu et exécuté vingt fois plus de travaux, qu'aucun des peintres connus de notre époque.

Il y a deux raisons à donner de ceci.

L'une, et qui doit être la première, tend à montrer par quel moyen l'artiste parvient à se multiplier dans les opérations de son art.

L'autre fait voir comment les différences d'opinion, d'usage et de régime, peuvent

favoriser dans un temps, et empêcher dans un autre, la fécondité des grands talents et la multiplication de leurs ouvrages.

Quant à la première raison, il suffit d'entendre que l'opération dans chaque art peut se partager en deux. A l'une appartient ce qui est du ressort de la pensée, du génie, du goût : c'est le lot d'un bien petit nombre. A l'autre se rapporte tout ce qu'on comprend sous l'idée d'exécution, de pratique : c'est là qu'abonde la multitude. Qu'on accorde maintenant à l'artiste homme de génie de grandes et nombreuses entreprises, il se formera bientôt des sujets exécuteurs dociles de ses pensées, c'est-à-dire, qu'il se donnera des coopérateurs subordonnés, qui souvent sans lui ne feroient rien, mais sans lesquels il fera lui-même peu de chose.

Quelle que soit la distance qui sépare les arts du dessin de ceux de l'industrie, on ne peut s'empêcher d'y reconnoître, dans les deux parties dont ils se composent, la division, qui classe aussi en deux rangs ceux qui les exercent, selon qu'ils s'élèvent à la première, ou restent bornés, quoique à différents dégrés, aux opérations de la pratique.

Arrivant à la seconde raison, nous dirons

que ce qui explique la différence entre l'état ancien des arts et leur état actuel, est précisément la différence d'opinion, d'usage et de régime, qui s'oppose à ce que chacun se trouve classé, par la mesure ou la qualité de son talent, dans la cathégorie qui lui convient.

Lorsque rien ne contrarie le cours naturel des choses, dans l'ordre des rangs que le génie et la réputation donnent aux artistes, chacun prend nécessairement sa place. Il se forme des supériorités et des degrés, auxquels l'opinion ne se méprend pas. C'est ainsi qu'on voit, dans les forêts, les arbres les plus vigoureux s'élever au-dessus de ces plants qu'une sève moins puissante condamne à rester sous leur ombre. Voilà l'image de ce qui arrive dans les arts, et dans la procréation des talents, quand on n'y met point d'obstacles.

Alors le très-petit nombre des hommes éminents par les dons du génie et de l'invention, voit se ranger sous eux le grand nombre de ceux qui n'ont pu parvenir qu'à des degrés inférieurs. Ceux-ci ne pouvant aspirer aux grandes entreprises, aux travaux importants, qui naturellement recherchent les noms célèbres, ils deviennent d'habiles ins-

truments dans la main du chef qui les dirige; et de cette grande réunion de moyens naissent de grandes choses.

Sans doute il est arrivé que, des rôles secondaires, quelques-uns sont montés aux premiers emplois, soit par leur propre vertu, soit comme successeurs du maître sous lequel ils s'étoient formés; car, dans ce classement naturel des hommes et de leurs mérites, nul n'est enchaîné que par sa volonté, ou son intérêt. C'est ainsi qu'on vit Jules Romain, long-temps le second de Raphaël, devenir après lui le premier à Rome, et ensuite à Mantoue disposer, dans ses grands travaux, des mêmes collaborateurs qu'avoit employés son maître.

Voilà comme de tout temps, et chez les anciens et chez les modernes, se sont créés, produits et perpétués les grands artistes, sous l'influence du cours naturel des choses.

Que, si à cet ordre on substitue le régime factice de l'égalité d'encouragements, ou d'une division égale de travaux entre le plus grand nombre de ceux qui professent un même art, un régime contraire produira des résultats opposés. On aura favorisé une végétation parasite, du milieu de laquelle on ne verra rien

s'élever au-dessus d'un certain niveau. Ces petits plants étouffés l'un par l'autre, produits d'une culture maladroite, n'arriveront jamais à la valeur du grand arbre, qui, en s'élançant, auroit grandi par la puissance et la volonté de la nature.

Il faut bien se persuader qu'en fait de qualité morale, rien n'a moins de valeur que la monnoie d'un grand homme.

Si l'exécution de tous les tableaux produits par Raphaël avoit été répartie entre les cinquante peintres qui formèrent son école, on ne sauroit dire quels tableaux on auroit eus. Ce qu'on peut dire, c'est qu'on n'auroit point eu de Raphaël.

APPENDICE.

Généalogie de Raphaël. N° 1.

Bellori avait obtenu du cardinal Giov. Francesco Albani de copier sur le tableau même de sa collection, représentant le portait d'Antonio Sanzio, un des ancêtres de Raphaël, la généalogie des Sanzio, telle qu'on peut la lire dans le texte latin suivant :

Julius Sanctius Tiberii Bacchi civis Romani eloquentissimi affinis, primus Sanctiorum familiæ quæ adhuc Urbini illustris extat, ab agris dividendis nomen imposuit. Undè Antonius Sanctius contractis litteris, qui hìc pictus est, descendit. Hic genuit Joannem Jacobum, canonicum, sacræque theologiæ peritum, et Joannem Baptistam, peditum ducem fortissimum, et Galeatium, egregium pictorem, Sebastianumque et filium. Galeatius, genuit Julium, maximum pictorem, qui hujus genealogiæ est auctor, et Antonium secundum Vicentiumque, ambos pictores, aliosque filios et filias. Ex Sebastiano Hieronymus et Joannes Baptista orti sunt. Ex Julio, Galeatius secundus, Curtius, Annibal, et

alii filii et filiæ, quorum non nulli hìc sunt picti. Ex Antonio, Claudius cum multis filiabus. Ex Joanne Baptista, Sebastiani filio, Joannes, ex quo ortus est Raphael, qui pinxit anno M. DXIX.

Bellori ajoute : « Antonio è ritratto in mezza « figura, ed in veste nera all' antico, scollata, e fo- « derata di pelle, e col berettino in capo, posa la « cartella sopra un tavolino parato di verde, sco- « prendosi dietro il calamaio, e la penna con un « libro, e dall' altro lato un' altro libro col nome « di *Appiano Alessandrino*, per denotar che' gli era « historico e letterato. Dal senso della scrittura si « raccoglie esser vi stati dipinti più ritratti della « famiglia *Sanzia* in tela maggiore, da cui fu ta- « gliato e diviso questo di Antonio con l'iscrizione « genealogica. »

N° 2. *Lettre de recommandation de la Duchesse d'Urbin au Gonfalonier Soderini, en faveur de Raphaël.*

MAGNIFICE AC EXCELSE DOMINE, TANQUAM PATER OBSERVANDISSIME,

Sarà lo esibitore di questa Raffaelle pittore da Urbino, il quale avendo buono ingegno nel suo esercizio, ha deliberato stare qualche tempo in Fiorenza per imparare. E perchè il padre so, che è molto virtuoso, et è mio affezionato, e così il figliolo discreto, e gentil giovane; per ogni rispetto io lo amo sommamente, e desidero che egli venga

a buona perfezione; pero lo raccomando alla Signoria Vostra strettamente, quanto più posso; pregandola per amor mio, che in ogni sua occorrenza le piaccia prestar gli ogni ajuto, e favore, che tutti quelli i piaceri, e commodi che riceverà da V. S. li riputtero a me propria, e le avero da quella per cosa gratissima, alla quale mi raccomando, et offero.

Joanna Feltria di Ruvere,

Ducissa Soræ et Urbis præfectissa.

Urbini, prima octobris 1504.

Inscription sur la maison de Raphaël, à Urbin. N° 3.

NUNQUAM MORITURUS
EXIGUIS HISCE IN ÆDIBUS
EXIMIUS ILLE PICTOR
RAPHAEL
NATUS EST
OCT · ID · APRILIS · AN ·
M · CDXXCIII ·
VENERARE IGITUR HOSPES
NOMEN ET GENIUM LOCI

NE MIRERE
LUDIT IN HUMANIS DIVINA POTENTIA REBUS
ET SÆPE IN PAUCIS CLAUDERE MAGNA SOLET.

N° 4. *Lettre de Raphaël, écrite de Florence, à son oncle, du* 11 *avril* 1508.

Carissimo quanto patre,

Jo ho ricevuta una vostra lettera, per la quale ho inteso la morte del nostro Illmo Duca, alquale dio abi misericordia al anima; e certo no podde senza lacrime legere la vostra letera; ma transiat; à quello non à riparo, bisogna aver pazientia e acordarsi con la volonta de dio. Jo scrizzi l'altro di al Zio prete, che me mandasse una tavoleta che era la coperta de la nostra donna de la prefetessa: non me la mandata: ve prego voi li faciate a sapere quando ce persona che venga, che io possa satisfare a madona, che sapete adesso uno avera bisognio di loro. Ancora vi prego, carissimo Zeo che voi voliate dire al prete e a la Santa che venendo la Tadeo Tadei fiorentino, el quale n'avemo ragionate più volte insieme, li facine honore senza asparagnio nisuno; è voi ancora li farete careze per mio amore, che certo li so ubligatissimo quanto che uomo che vi sia. Della tavola non ho fatto pregio e non lo faro scio poro per che el sara meglio per me che la vada a stima e inpero non ne ho scritto quello che io non poteva, e ancora non ne posso dare aviso. Pur secondo me aditto el patrone di detta tavola dice che me dara da fare per circha a trecenti ducati d'oro per qui e in Francia. Fate le

feste forse ne scriviro quello che la tavola monta, che io ho finito el cartone : e fato Pascua scriviro a cio. Averia caro se fosse possibile d'avere una letera di ricomandatione al gonfalonero di Fioreza dal S.-Prefetto; e pochi di fa io scrisse al Zeo e a Giovano da Roma me la fesen avere : me faria grande utile per l'interesse de una certa stanza da lavorare laquale tocha a sua S. de alocare. Ve prego se e possibile voi me la mandiate, che credo quando se dimandara al S. Prefetto per me ; che lui la fara fare, e a quello me ricomandate infinite volte come suo anticho servitor e familiare : non altro ricomandate me al maestro, e a Redolfo e tutti gli altri.

Il dì XI de aprile, M. DVIII.

El vostro RAFFAELLE,
Dipintore in Fioreza.

Al mio carissimo Zio. Simone Batista di CIARLA *da Urbino*,
In Urbino.

Cette lettre contient, dans son style, dans ses locutions, et dans plus d'une expression, de quoi faire penser que Raphaël aurait manqué de cette première culture que donne une éducation soignée. On a déjà répondu à cela, qu'écrivant en toute familiarité à son oncle, il avait usé des formes et usages du patois de son pays. Or, ce qui prouve que ce ne fut point la fréquentation des beaux esprits de Rome qui lui fit apprendre à mieux écrire, c'est la lettre suivante, écrite par lui à Francia cinq mois après la précédente.

N° 5. *Lettre de Raphaël, écrite de Rome, à François Raibolini* (*dit* Francia), *en date du* 5 *septembre* 1508.

MESSER FRANCESCO MIO CARO,

Ricevo in questo punto il vostro ritratto recatomi da Bazzotto ben conditionato e senza offesa alcuna del che sommamente vi ringratio. Egli è bellissimo e tanto vivo che m'inganno talora credendo mi di essere con esso voi, e sentire le vostre parole. Prego vi a compatir mi e perdonar mi la dilatione e lunghezza del mio, che per le gravi e interessanti occupationi non ho potuto finora fare di mia mano, conforme il nostro accordo; che ve l'avrei mandato fatto da qualche mio giovane, e da me ritocco; ma non si conviene. Anzi converria si per conoscere non poter agguagliare il vostro. Compatite mi per gratia, perchè voi bene ancora avete provato altre volte, che cosa voglia dire essere privo della sua libertà, e vivere obligato a padroni, che poi, ecc. Vi mando intanto per lo stesso che parte di ritorno fra sei giorni, un altro disegno, et è quello di quel Presepe, se bene diverso assai, come vedrete dall'operato, e che voi vi siete compiaciuto di lodar tanto, siccome fate incessantemente dell' altre mie cose, che mi sento arrossire come faccio ancora di questa bagatella, che vi goderete, percio più in segno di obbedienza, e d' amore, che per altro rispetto. Se in contracam-

bio riceverò quello della vostra Giuditta, io lo riporro fra le cose più care e preziose.

Monsignore Datario aspetta con grand'ansietà la sua Madonella, e la sua grande il cardinal Riario, come tutto sentirete da Bazzotto. Jo pure le mirerò con quel gusto e sodisfazione, che vedo, e lodo tutte l'altre; non vedendone da nissun altro più belle e più divote e ben fatte. Fate vi in tanto animo, valetevi della vostra solita prudenza, et assicurate vi che sento le vostre afflitioni, come mie proprie. Seguite d'amar mi, come io vi amo di tutto cuore.

A servirvi sempre obligatissimo,

Il vostro RAFAELLE SANZIO.

Roma, il dì 5 di settembre 1508.

Lettre de Raphaël à Balthazar Castiglione. Nº 6.

SIGNOR CONTE,

Ho fatto disegni in più maniere sopra l'invenzioni di V. S. e sodisfaccio a tutti, se tutti non mi sono adulatori; ma non sodisfaccio al mio giudicio, perchè temo di non sodisfare al vostro. Ve gli mando. Vossignoria faccia eletto d'alcuno se alcuno sara da lei stimato degno. Nostro Signore con l'onorar mi, m'ha messo un gran peso sopra le spalle. Questo è la cura della fabrica di S. Pietro. Spero bene di non cader vici sotto; e tanto piu, quanto il modello ch'io ne ho fatto, piace a Sua Santità,

ed e lodato da molti belli ingegni; ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme degli edifizi antichi, ne so se il volo sara d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti.

Della Galatea mi terrei un gran maestro, se vi fossero la meta delle tante cose che V. S. mi scrive: ma nelle sue parole riconosco l'amore che mi porta e le dico * [che per dipingere una bella mi bisogneria veder più belle] con questa condizione che V. S. si trovasse meco a fare scelta del meglio. Ma essendo caristia e de' buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea che mi viene alla mente. Se questa ha in se alcuna eccellenza di arte, non so, ben m'affatico d'averla. V. S. mi commandi.

RAFFAELLO SANZIO.

Di Roma.

N° 7. *Traduction italienne du bref de Léon X, qui nomme Raphaël architecte de Saint-Pierre.*

« Poiche oltre l'arte della pittura, nella quale tutto il mondo sa quanto voi siete eccellente,

* Les mots placés ici en parenthèse, ont été omis dans la copie de cette lettre, telle que la donne le recueil des *Lettere pittoriche.* Sans cette addition la phrase ne fait aucun sens. Les paroles que nous rapportons sont copiées de la version que donne de cette lettre Bellori, dans sa *Descrizione delle Imagini dipinte da Raffaello, etc.*, p. 202.

anche siate stato reputato tale dall' architetto Bramante in genere di fabricare; siche egli giustamente reputò nel morire, che a voi si potera adossare la fabrica da lui incominciata qui in Roma del tempio del principe degli Apostoli, e voi abbiate dottamente ciò confermato, coll' aver fatto la pianta che si desiderava, di questo tempio; noi che non abbiamo maggior desiderio, se non che questo si fabbrichi con la maggiore magnificenza, e prestezza, che sia possibile, vi facciamo soprintendente a quell'opera, con lo stipendio di 300 scudi d' oro, da pagarsi ogn' anno, da' presidenti de' denari, che son pagati per la fabrica di questo tempio, e che vengono in mano nostra. E commando che senza ritardo anche ogni mese, ogni volta che da voi sia domandato, vi sia pagato la rata a proporzione del tempo. Vi esortiamo di poi, che voi intraprendiate la cura di questo impiego in guisa, che nell' esercitarlo, mostriate d' aver riguardo alla propria stima, e al vostro buon nome, alle quali cose vi bisogna certamente far buoni fondamenti da giovane, e correspondiate alla speranza che abbiamo di voi, e al a paterna nostra benevolenza, e finalmente eziandio alla dignità e alla fama di questo tempio, che sempre fu in tutto il mondo il molto più grande, e santissimo; e alla nostra divozione verso il principe degli Apostoli. »

Roma, 7 d' agosto, nell' anno secondo (cioè 1515).

(Extrait des *Lettere pittoriche*, tom. 6, p. 14.)

N° 8. *Bref de Léon X, qui nomme Raphaël surintendant des antiquités.*

« Importando di moltissimo alla fabrica del tempio romano del principe degli Apostoli, l'avere il commodo delle pietre, e de marmi, de' quali ce ne bisogna buona copia, e più tosto quì, che farli venir di fuori, e sapendo io, che le rovine di Roma ne somministrano in abondanza, e che da per tutto si scavan marmi d'ogni sorte, quasi da ognuno, che in Roma o vicino a Roma si mette a fabricar, o in qualche altra maniera à scavar la terra; io percio vi costituisco presidente, essendo che vi abbia fatto direttore di questo edificio, di tutti i marmi e di tutte le pietre, che da quì inanzi si scaveranno in Roma, o fuori di essa dentro lo spazio di 10 miglia acciochè gli compriate, quando sieno a proposito per la fabrica di questo tempio. Percio commando a tutti d'ogni stato e condizione, o nobili e di sommo grado, o mediocre, o infimo, che diano parte quanto prima a voi, come soprintendente di queste cose, di tutti i marmi e sassi d'ogni genere, che saranno scavati dentro lo spazio da me prefisso. E chi non lo fara in tre giorni, sia a vostro giudizio multato da cento fine a trecento scudi d'oro.

« In oltre, perchè secondo che mi è stato riscritto che gli scarpellini si servono, e tagliano inconsideratamente alcuni marmi antichi, sopra li quali

sono intagliate dell' inscrizioni, le quali molte volte contengono qualche egregia memoria, che meriterrebbe d' esser conservata, per coltivar la letteratura e l' eleganza della lingua latina, e costoro aboliscono queste inscrizioni; commando a tutti quelli che in Roma esercitano l' arte dello scarpellino, che senza vostro commando, o permissione, non abbiano ardire di spezzare, o tagliare nessuna pietra scritta i sotto la medesima pena quando non facciano quello che io commando.

« Roma, 27 d' agosto, l' anno terzo del nostro pontificato. »

(Extrait des *Lettere pittoriche*, tom. 6, p. 15.)

Extraits de la lettre ou du rapport à Léon X, et de quelques écrits contemporains qui prouvent que Raphaël est l'auteur de ce rapport. N° 9.

« ... Quanti hanno atteso a ruinar tempi antichi, statue, archi e altri edifici gloriosi! ... Quanta calce si e fatta di statue e d' altri ornamenti antichi! che ardirei dire che tutta questa Roma nuova, che ora si vede quanto grande ch' ella sia, quanto bella, quanto ornata di palagi, di chiese e altri edifizi che la scopriano, tutta e fabricata di calce di marmi antichi. Ne senza molta compassione posso io ricordarmi che poi ch' io sono in Roma, che ancor non e l' undecimo anno, sono state ruinate tante cose belle, come la meta che era nella via Alessandrina, l'arco

malaventurato, ecc.... Essendo mi adunque comandato da Vostra Santità che io ponga in disegno Roma antica, quanto conoscere si puo, per quello che oggidi si vede, con gli edifici che di se dimostrano tali reliquie, che per vero argomento si possono infallibilmente ridurre nel termine proprio come stavano, facendo quelli membri, che sono in tutto ruinati ne si veggono punto, corrispondenti a quelli che restano in piedi, e si veggono, ho usato ogni diligenza a me possibile accioche, ecc.... Avendo dunque abbastanza dichiarato quali edifizi antichi di Roma sono quelli ch' io intendo di dimostrare a Vostra Santità conforme alla sua intenzione, ed ancor come facil cosa sia il conoscere quelli dagli altri; resta ch' io dica il modo che ho tenuto in misurarli e disegnarli, accioche Vostra Santità sappia s' io averà operato l' uno e l' altro senza errore : e perchè conosca che nella descrizione che seguira non mi sono governato a caso, e per sola pratica, ma con vera ragione, ecc.... »

Celio Calcagnini parle ainsi de Raphaël : « *Ipsam planè Urbem in antiquam faciem et amplitudinem ac symetriam instauratam magna parte* (Raphaël) *ostendit.... reque ad scriptorum veterum descriptionem ac rationem revocata, ita Leonem pontificem, ita omnes Quirites in admirationem erexit, ut quasi cœlitus demissum numen ad æternam urbem in*

pristinam majestatem reparandam omnes homines suspiciant.» (Cœlii Calcagnini, Ferrariensis protonotarii apostolici, Opera aliquot. *Basileæ*, 1544, in-fol., epist. lib. 7, p. 100 et seq.)

Paolo Giovio dit, dans son éloge de Raphaël : *Periit in ipsa ætatis flore, cùm antiquæ urbis ædificiorum vestigia architecturæ studio metiretur.... ut integram urbem architectorum oculis considerandam proponeret.*

Andreas Fulvius, dans ses *Antiquitates urbis*, etc., publiées peu de temps après la mort de Raphaël, s'exprime ainsi : *Ruinas urbis... ab interitu vindicare litterarum monumentis resarcire operam dedi, quæ jacerent in tenebris nisi litterarum lumen accederet : priscaque loca per regiones explorans observavi quæ* Raphael Urbinas (*quem honoris causa nomino*) *paucis ante diebus quàm è vita decederet* (*me indicante*) *penicillo pinxerat.*

Tous ces passages sont tirés de l'ouvrage de M. Francesconi, intitulé *Congettura che una lettera creduta di Baldessar Castiglione sia di Raffaello d'Urbino.* Firenze, 1799.

Extraits rapportés par Richardson, d'une lettre de Raphaël à son oncle. N° 10.

« Monsieur Howard (dit Richardson), gentilhomme célèbre par sa connaissance des beaux-arts et par d'autres belles qualités, m'a fait le plaisir de me communiquer une lettre, qu'il a copiée lui-

même sur l'original, qui était alors entre les mains du cardinal Albani, qui est devenu pape depuis. Cette lettre a été écrite par Raphaël à un de ses oncles, appelé *Simone di Battista di Ciarla d'Urbin.* M. Howard m'a permis d'en donner ici un extrait. »

« Outre les civilités ordinaires, les excuses qu'il fait à son oncle de ce qu'il ne lui a pas écrit, et les reproches d'amitié qu'il lui fait aussi sur son silence, le sujet de la lettre traite d'un mariage qu'on lui avait proposé, et des circonstances où il se trouvait d'ailleurs. »

« Il remercie Dieu de ce qu'il est encore garçon ; et il croit avoir plus de raison de refuser les offres qu'on lui a faites, que son oncle n'en a de lui conseiller de se marier. »

« Il dit, en continuant, que comme le cardinal Bibiena lui avait offert une de ses parentes, il lui avait promis de l'épouser avec l'agrément de cet oncle à qui il écrit, et d'un autre qui était prêtre. Il parle encore d'autres propositions de cette nature, qui étaient alors sur le tapis. »

« Dans l'autre partie de la lettre, Raphaël dit que le bien personnel qu'il a à Rome monte à trois mille ducats d'or ; qu'il a, outre cela, cinquante écus d'or par an, en qualité d'architecte de Saint-Pierre, et une pension annuelle de trois cents ducats d'or, sans parler de ce qu'il gagnait d'ailleurs par les ouvrages qu'il faisait ; et qu'il vient de commencer une autre chambre pour le Pape, dont

il aura douze cents ducats d'or. (Il veut parler de la salle de Torre Borgia, où est l'Incendie de Borgo.) Il ajoute : « Si che carissimo Zio, vi fo honore a voi e a tutti li parenti, e alla patria, ma non resta che sempre vi habbia in mezzo al cuore, e quando vi sento nominare, che non mi pare di sentir nominar il mio patre. »

Il dit encore, «Qu'il occupe la place de Bramante; que l'église de Saint-Pierre coûtera plus d'un million d'or; que le pape a destiné à cet ouvrage plus de soixante mille ducats par an, et que c'est tout ce qui fait l'objet des pensées de ce pontife; qu'il lui a donné pour aide Fra Giocondo, homme fort expérimenté, et qui, comme il a plus de quatre-vingts ans, ne peut pas se promettre de vivre encore fort long-temps; de sorte qu'il tâchera d'attraper de lui les secrets qu'il a dans l'architecture, afin de se perfectionner dans cet art; et enfin, que le pape les fait venir tous les jours au palais, où il s'entretient fort long-temps avec eux sur cet édifice. »

Il finit par des salutations; et un peu auparavant il dit : « Vi prego voi voliate andar al Duca e alla Duchessa, e dir le questo che so lo haverano caro a sentir che un loro servitore le fa honore; e raccomandate mi a loro signoria.

El Vostro RAFFAEL,

Pittore in Roma.»

1er juillet 1514.

N° 11. *Fragment d'une lettre du cardinal Bembo au cardinal Bibiena.*

En preuve de l'amitié que le cardinal Bibiena portoit à Raphaël, on cite ce passage d'une lettre du cardinal Bembo à Bibiena, où, après l'avoir sollicité d'une manière assez gracieuse, de vouloir lui faire présent d'une certaine statue qu'il nomme la *Venerina marmorea;* et après quelques excuses il ajoute : « Se per aventura io vi paressi in questa « mia richiesta troppo ardito, *Raffaello*, che voi « cotanto amate, dice che me ne iscusera esso con « voi, e hammi confortato, che io ad ogni modo « vi faccia la richiesta che io vi fo. Stimo che voi « non vorrete far al vostro Raffaello questa vergo- « gna. Aspetto buona risposta da V. S. ecc. »

Cette lettre est datée de Rome, le 25 avril 1516, et se trouve dans un recueil des lettres du cardinal Bembo, imprimé à Venise, l'an 1560.

(Tiré de Richardson, tom. 2, trad. fr. p. 463.)

N° 12. *Fragment d'une lettre de Calcagnini sur le caractère de Raphaël.*

Après avoir vanté dans les termes les plus magnifiques les talents et les travaux de Raphaël, Calcagnini ajoute : « Bien loin de concevoir de tout « cela le moindre orgueil, il est affable pour tout le « monde, prévenant, et toujours prêt à écouter les

« avis et les discours d'autrui; surtout ceux de Fa-
« bius de Ravenne, vieillard d'une probité stoïque,
« mais aussi aimable que savant. Raphaël, qui l'a re-
« cueilli, et qui l'entretient, a soin de lui comme de
« son maître ou de son père : il le consulte en tout,
« et défère toujours à ses conseils. »

Quare tantum abest ut cristas erigat, ut multo magis se omnibus obvium et familiarem ultro reddat, nullius admonitionem aut colloquium refugiens. Hic Fabium, quasi præceptorem et patrem colit ac fovet, ad hunc omnia refert, hujus consilio acquiescit... Quem virum stoicæ probitatis non facile dixeris humanior ne sit an doctior. Hunc alit et quasi educat vir prædives et Pontifici gratissimus, Raphael Urbinas, juvenis summæ bonitatis, sed admirabilis ingenii, facile pictorum omnium princeps.

Poésies attribuées à Raphaël. N° 13.

A la fin de la vie de Raphaël, édition de Florence, 1771, est une note où on lit ces mots : « Attese (Raphaël) qualche poco alla poesia e dietro a un disegno di tre figure che senza fallo è di sua mano, e che si trova nella raccolta del S. Bruce, si legge la bozza del seguente sonetto sopra il suo innamoramento : »

Un pensier dolce e rimembrare, e godo
Di quell' assalto, ma più provo il danno
Del patir, ch' io restai, come quei ch' hanno
In mar perso la stella, se il ver odo.

Or lingua di parlar disciogli il nodo
A dir di questo inusitato inganno,
Ch' Amor mi fece per mio grave affanno ;
Ma lui più ne ringrazio e lei ne lodo.

L' ora sesta era che l' occaso un sole
Aveva fatto e l' altro scorse il loco
Atto più da far fatti che parole.

Ma io restai pur vinto al mio gran foco
Che mi tormenta, che dove l' uom suole
Deziar di parlar, più riman fioco. »

M. d'Agincourt a copié sur un dessin de Raphaël deux autres sonnets qu'il pense avoir été un ouvrage de sa fantaisie :

Come non podde dir d'arcana Dei
Paul come disceso fu dal celo
Cosi el mio cor d' uno amoroso velo
A ricoperto tutti i penser mei.

Pero quanto ch' io viddi e quanto do fei
Pel gaudio faccio che nel petto celo ;
Ma prima cangero nel fronte el pelo
Che mai l' obligo volga in pensir rei.
. . . .
. . . .

N° 14. *Portrait de Raphaël, par Bellori.*

Voici le portrait que Bellori fait de Raphaël (Descrizioni, ecc., p. 65) :

« Fu Raffaelle, come si vede nel suo ritratto, dotato dal cielo di bellissima proporzione e sembianza, accompagnata delle grazie sue nutrici,

dalle quali egli ritraeva se stesso. Vesti e se porto nobilmente nell' esteriore conforme l' uso del suo tempo e della corte. Egli è vero che la sua complessione era troppo delicata, e gracile, e non prometteva durazione di salute, avendo il collo lungo, e non ben disposto : unde aggiunta a si poco felice disposizione di corpo, la fatica degli studi continui, ed il diletto di qualche suo piacere, da cui era preso, giunse poi facilmente ad abbreviar la vita. »

(Copié de Comolli, p. 98.)

Épitaphes de Raphaël, par le cardinal Bembo. N° 15.

Raphaeli Sanctio Joan. F. Urbinati,
Pictori eminentiss. veterumque æmulo,
Cujus spiranteis propè imagines si
Contemplere naturæ atque artis fœdus facile inspexeris,
Julii II et Leonis X, pont. max. picturæ
Et architect. operibus gloriam auxit.
Vixit A. xxxvii integer integros
Quo die natus est eo esse desiit
vii Id. April. MDXX.

Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci
Rerum magna parens et moriente mori.

Inscription placée par Carle Maratte sous le buste de Raphaël. N° 16.

Carle Maratte ayant placé, en 1674, le buste de Raphaël au-dessous de son épitaphe, il y ajouta l'inscription suivante :

Ut videant posteri oris decus ac venustatem cujus
Gratias mentemque celestem in picturis admirantur
Raphaelis Sanctii Urbinatis pictorum principis
In tumulo spirantem ex marmore vultum
Carolus Marattus tam eximii viri memoriam veneratus
Ad perpetuum virtutis exemplar et incitamentum
P. Ann. MDCLXXIV.

N° 17. *Épitaphe de la nièce du cardinal Bibiena.*

Vis-à-vis l'épitaphe de Raphaël était celle de la nièce du cardinal Bibiena, qui lui avait été fiancée, et qui mourut avant lui.

Mariæ Antonii F. Bibienæ, sponsæ ejus,
Quæ lætos hymeneos morte prævertit
Et ante nuptiales faces virgo est elata
Baltassar Turinus Piscien. Leon. X Datar.
Et Jo. Bapt. Branconius Aquilan. a cubic.
B. M. ex testamento posuerunt.
Curante Hyeronimo Vegnino Urbinat.
Raphaeli propinquo,
Qui dotem quoque hujus sacelli sua pecunia auxit.

Cette épitaphe fut enlevée lorsque Carle Maratte plaça l'inscription ci-dessus:

(Vasari, t. 3, p. 231.)

N° 18. *Vers et autres pièces à la louange de Raphaël.*

Les vers suivans de Balthazar Castiglione font particulièrement allusion au travail de la restitution des édifices antiques de Rome par Raphaël

Quod lacerum corpus medica sanaverit arte
Hippolytum Stygiis et revocârit aquis,
Ad Stygias ipse est raptus Epidaurius undis :
Sic pretium vitæ mors fuit artifici.
Tu quoque dùm toto laniatam corpore Romam
Componis miro Raphael ingenio,
Atque urbis lacerum ferro, igni annisque cadaver,
Ad vitam, antiquum jam revocasque decus,
Movisti Superûm invidiam, indignataque mors est,
Te dudum extinctis reddere posse animam,
Et quod longa dies paulatìm aboleverat, hoc te
Mortali spreta lege parare iterum :
Sic, miser, heu prima cadis intercepte juventa !
Deberi et morti nostraque nosque mones.

(Vasari, t. 3, p. 229 et 230.)

Le distique de Bembo, rapporté plus haut, a été ainsi traduit en deux vers italiens :

Questi è quel Raffael cui vivo vinta
Esser temeo natura e morto estinta.

M. Antoine Muret, dans une épitaphe de sa composition, fait parler Raphaël lui-même :

Sic mea naturam manus est imitata, videri
Posset ut ipsa meas esse imitata manus,
Sæpè meis tabulis ipsa est delusa, suumque
Credidit esse, meæ quod fuit artis opus :
Miraris dubitasque, audito nomine credes
Sum Raphael, hei mihi quid loquor ? immo fui
Et tamen his dictis quid opus fuit addere nomen ?
Alterutrum poterat cuilibet esse satis,
Nam mea et audito est notissima nomine virtus,
Et præstare vicem nominis ipsa potet.

(Richardson, t. 2, p. 469.)

La comtesse Hippolyte, femme du comte Balthazar Castiglione, est censée écrire à son mari absent les vers suivans, en l'honneur de Raphaël :

Sola tuos referens vultus Raphaelis imago,
  Picta manu curas allevat usque meas :
Huic ego delicias facio, arrideoque, jocosque
  Alloquor, et tanquam reddere verba queat
Assensu, nutuque mihi sæpè illa videtur
  Dicere velle aliquid, et tua verba loqui
Agnoscit, balboque patrem puer ore salutat
  Hoc solor longos decipioque dies.

Raphael Urbinas, exemplum naturæ donis prodigæ, corpore formosus, mente pulchrior, societate comis, penicillo admirandus, industria non indefessus, gloria perennis.

(Sandrart, nel principio di sua vita ; *Acad. artis pictoriæ*, pars 3, l. 2, cap. 3, p. 120. — Tiré de Comolli, Vita inedita, p. 99.)

TABLE.

FIN.

Additions et Corrections.

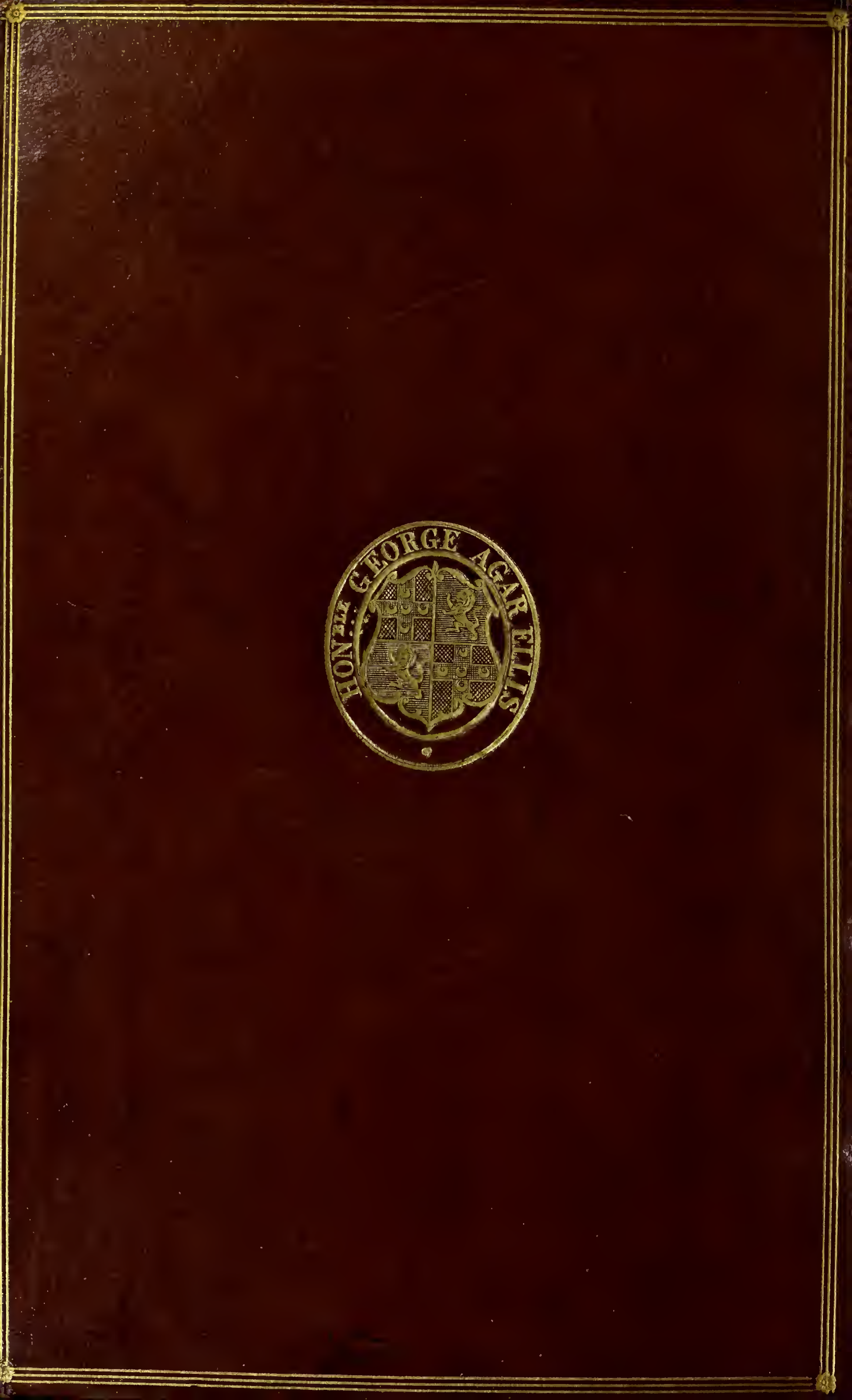
Page 42, après la *ligne* 13, *ajoutez* : Le Cabinet du Roi possède un de ces cartons; c'est un dessin à la pierre noire, fait par Raphaël, et de grandeur naturelle, pour son tableau de Sainte-Catherine, que M. Desnoyers grave en ce moment.

Page 43, *ligne* 2. Quelles expressions, *lisez* Quelles paroles.

Page 214, *au titre marginal* Tableau de la Visitation, *ajoutez :* Gravé tout récemment par Desnoyers.

Page 284, *ligne* 19. des draperies, *lisez* des étoffes.

Page 368, *ligne* 26. l'effet de la clarté, *lisez* l'éclat de la lumière.


HON.BLE GEORGE AGAR ELLIS